

Reisen ins Bewusstsein: Conrad Aikens Hauptthematik und ihre Gestaltung

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Rosmarie Zimmermann-Marthaler
von Basel

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. H. Petter

Zürich 1981
Druck: awd, Zollikon

Digitized by the Internet Archive
in 2026

Reisen ins Bewusstsein: Conrad Aikens Hauptthematik und ihre Gestaltung

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Rosmarie Zimmermann-Marthaler
von Basel

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. H. Petter

Zürich 1981
Druck: awd, Zollikon



Ich möchte allen herzlich danken, die zum Zustandekommen dieser Arbeit beigetragen haben.

Besonders gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. Henri Petter für seine Anregungen und Begleitung der Arbeit.

SUMMARY

The dissertation investigates the central theme and leitmotif of Conrad Aiken's work, a theme best described in a phrase often used by the author himself, the "Quest for Self-Knowledge".

The first few chapters discuss Aiken's biography and the influences that shaped his life and work. A further chapter on Aiken's literary criticism examines the work as a whole in the light of Aiken's theoretical reflections, thus making it possible to draw conclusions about his creative processes, in particular the formal treatment of his subject matter. Both Aiken's biography and his literary criticism, the latter unmistakably colored by the impetus of early Freudian psychoanalysis, reflect the vital role played by the "voyage" symbol as an essential and structural element of his work. As the dissertation progresses, the voyage theme in all its ramifications becomes the focal point for the investigation of the works.

In the second, extensive part of the dissertation, Aiken's multifaceted treatment of the voyage motif is analysed on the basis of the fictional autobiography Ushant and is also traced in other works of various genres (novels, short stories, poetry). In addition to Ushant, Blue Voyage and Great Circle, both novels, the short story, Mr. Arcularis, and the poems, The Divine Pilgrim, The Soldier, and The Kid, are interpreted at length, as they all contain the voyage as symbolic leitmotif.

The main results of my thesis are the following: The voyage as an expression of existential homelessness / rootlessness and the search for a personal core and an identity are clearly palpable in the subjective utterances in Aiken's work, although not all his works have mastered the form and content of the basic motif with equal intensity. Ushant is clearly the acme of his achievements in this respect. It is no accident that Aiken's unusually diverse work has been discovered by only a small circle of con-

noisseurs; he has frequently been accused of a lack of coherence. My attempt at an interpretation based on the two aspects of content and formal aesthetic considerations demonstrates that Aiken's work displays a great deal of coherence, especially when the aspects of form and content are seen within the larger framework of the complete works and the author's own theories. Formal and thematic interconnections can be found throughout his work. In retrospect, the decision to base the investigation of Aiken's work on the voyage motif seems to be justified, since in a deeper sense this motif underlies the theme of self-knowledge, which is undeniably a decisive factor in all of Aiken's work.

INHALT

	Seite
I. Einleitung	1
1. Zielsetzung und Methodisches	1
2. Aikens Hauptthematik	8
II. Horizontbestimmung	13
3. Biographische Fixpunkte	15
4. Einflüsse	19
5. Die literarische Szene um Aiken	24
III. Aikens Literaturkritik	36
6. Die theoretischen Schriften	36
7. Die Rezensionen	49
IV. Reisetematik in den einzelnen Werken	60
8. Bemerkungen zu den formalen Gestaltungselementen in Aikens Werken	60
9. "Ushant"	70
a) Thematik und Handlungsablauf"	71
b) Aufbau, Form und Stil	91
10. "Blue Voyage"	117
11. "Mr. Arcularis"	133
12. "Great Circle"	143
13. "The Divine Pilgrim"	168
14. "The Soldier"	195
15. "The Kid"	202
V. Schlussbemerkungen	208
Literaturverzeichnis	214

I. EINLEITUNG

1. Zielsetzung und Methodisches

Nach wie vor zeichnet sich die Tendenz zu einer ambivalenten Bewertung von Conrad Aikens Werk ab. So machte z.B. die Zeitschrift "Esquire"¹⁾ 1977 unter Kritikern eine Umfrage, welche Autoren sie als über- und welche sie als unterbewertet einstufte. Dabei figurierte Aiken bei der Mehrheit von ihnen als "unterbewertet". Dennoch scheint es keineswegs so, als ob sich in nächster Zeit eine Conrad Aiken-Renaissance abzeichnen würde. Viele Gründe sind für den ausbleibenden Erfolg aufgezählt worden: zu grosse Experimentierfreudigkeit, mangelnde Kohärenz, ein imitativer Stil, die fehlende Bereitschaft, neuen Richtungen zu folgen. Wie man sieht, widersprechen sich diese Aussagen teilweise. Einleuchtend scheint uns lediglich die Meinung Frederick J. Hoffmans,²⁾ Aikens Werk sei so umfangreich und gleichzeitig so vielfältig - es umfasst Lyrik, Kurzgeschichten, Romane, ein Theaterstück, eine fiktionale Autobiographie - dass es einiger Anstrengung bedürfe, das Werk als Ganzes in den Griff zu bekommen. Je nachdem finden wir die Meinung vertreten, die Lyrik sei das Wertvollste, die Kurzgeschichten oder die Romane. Uebereinstimmung herrscht einzig darin, dass Aikens Autobiographie "Ushant" ein Meisterwerk ist.

Die bisher veröffentlichten Studien über Aikens Werk weisen meist eine Schwerpunktsetzung auf. Wenn nicht ein Ueberblick über das Gesamtwerk angestrebt wird, stehen entweder die Lyrik oder die Prosa im Zentrum, oder es wird ein einzelnes Werk behandelt.³⁾

- 1) Esquire, September 1977, "American Writers: Who's Up, Who's Down", S. 77-81.
- 2) Frederick J. Hoffman, Conrad Aiken (New York: Twayne 1962), S. 153; im folgenden: Frederick J. Hoffman.
- 3) Hier wären folgende Autoren zu erwähnen:
Frederick J. Hoffman (siehe oben)
Jay Martin, Conrad Aiken: a Life of his Art (Princeton N.J.: Princeton Univ. Press 1962); im folgenden: Jay Martin
Houston Peterson, The Melody of Chaos (New York, Toronto:

Diese Arbeit möchte von einem andern Ansatzpunkt ausgehen. Sie möchte die oft hervorgehobene Meinung, wonach es Aikens gesamtem Werk an Kohärenz fehle, zu korrigieren versuchen. Indem dieses Werk über eine thematische Einheit und ein philosophisches Thema verfügt, das sich über mehr als vierzig Jahre erstreckt, besitzt es diese angeblich fehlende Kohärenz. Dies kann sich aber nur dann zeigen, wenn man die einzelnen Werke im Kontext des Ganzen betrachtet. Es wird darum gehen, diese Kohärenz aufzuzeigen und die Entwicklung von Aikens "consistent view", die ihm so oft abgesprochen wurde,⁴⁾ zu verfolgen. Sie liegt unserer Meinung nach in der zentralen Thematik, die hier vorläufig kurz als "Quest for Self-Knowledge" bezeichnet werden soll. Sie tendiert dahin, der Absurdität der Welt und der Nichtigkeit menschlicher Existenz mit diesem "Gnauthi Seauton"⁵⁾ einen Sinn abzugewinnen. Es wird sich zeigen, dass wir in Aikens Werk eine existentialistische Weltanschauung an der Basis finden werden.

Es gibt auch namhafte Kenner von Aikens Werk, die ihm eine "consistent view" keineswegs absprechen. So lesen wir z.B. bei R. Denney:

Despite his reputation as a poet of chaos his work embodies a total, consistent and normative view of man.⁶⁾

-
- Longmans, Green & Co. 1931); im folgenden: Houston Peters Mary Rowntree, The Fiction of Conrad Aiken (Diss. Univ. of Pittsburgh 1965); im folgenden: Mary Rowntree Gertrude Maurer, S.S.J., Ushant: Form and Meaning (Diss. Univ. of Notre Dame 1974) im folgenden: Gertrude Maurer.
- 4) A.E. Waterman, "Conrad Aiken as Critic: the Consistent View", Mississippi Quarterly XXXIV, 1971, S. 91-110
Waterman, der eine "consistent view" in Aikens Literaturkritik nachweist, spricht sie ihm im selben Artikel für sein übriges Werk ab.
- 5) "Quest for Self-Knowledge" und der griechische Ausdruck dafür, "Gnauthi Seauton" sind in Aikens Werk Ausdrücke, denen wir immer wieder begegnen.
- 6) R. Denney, "Conrad Aiken" in: Six American Poets, ed. Allen Tate (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1969 c1964), S. 153; im folgenden: R. Denney.

Auch bei J.W. Beach finden wir eine ähnliche Meinung vertreten.⁷⁾

Bei der Lektüre von Aikens Werk fällt auf, wie oft er für die Gestaltung seiner zentralen Thematik zu einem Symbol gegriffen hat, nämlich zum Symbol der Reise. Reisen aller Art spielen in seinem Werk eine dominierende Rolle. Um mit F.J. Hoffman zu sprechen, hat Conrad Aiken in seiner Jugend eine Reise, resp. eine Serie von Reisen begonnen, die sich symbolisch als Varianten einer einzigen entpuppten, nämlich als eine Reise in die Bewusstwerdung. Hoffman fügt bei, es sei wichtig, festzuhalten, dass sich dieser Bewusstwerdungs Vorgang auf einer säkularen Basis abspielt.

Es schien uns lohnend, diesem gewissermassen "übergeordneten" Symbol durch Aikens ganzes Werk nachzugehen, gerade weil wir es in all den verschiedenen Gattungen finden.

Bei diesen Reisen handelt es sich meist um die Reise eines Protagonisten in das eigene Selbst, es geht immer um die fundamentale Fragestellung nach dem Sinn der eigenen Vergangenheit, dem Tod, dem Platz des einzelnen Menschen in der Welt. Wie Jay Martin betont,⁸⁾ nimmt die Reise bei Aiken meist die Form von Thoreaus "Great Circle" an. Es ist eine Konfrontation am äussersten Abgrund notwendig, um sich selbst und sein eigenes Zentrum zu finden. So ist immer ein Erlebnis vonnöten, das diesen "existentiellen" Augenblick herbeiführt. Diese Konfrontation mit sich selbst stellt einen Wendepunkt dar und erlaubt einen Neubeginn auf bewusster Ebene. Reise ist somit immer auch eine Bewältigungsfahrt.

Die "Reise" als symbolisches Analog ist in der Literatur nichts Neues. Man könnte eine ganze Abhandlung über das Reisemotiv und dessen Verwendung schreiben. Dabei würde sich herausstellen, dass die Grundzüge sich ähnlich blieben: es gibt Ausgangspunkt, Reise

7) Joseph W. Beach, Obsessive Images (Westport, Conn.: Greenwood Press 1973 cl960), S. 67; im folgenden: Joseph W. Beach.

8) Jay Martin, S. 160

Zit.: Our voyaging is only great-circle sailing -
we always return to our starting point, the self.

und Rückkehr, dazwischen liegen Umwelt- und Wirklichkeitserfahrung, die im Helden eine innere Entwicklung bewirken. Die neuere Literatur spiegelt darin jedoch ein komplexeres Weltbild wieder. Jede Epoche hat sich in einer je wieder veränderten Wirklichkeit zurechtzufinden. Für den Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts scheint kein geschlossenes Weltbild mehr zu existieren. Die alten Ordnungen und traditionellen Sicherheiten, wie sie etwa die Religion bieten könnte, sind zumindest in Frage gestellt. Mit Bestimmtheit haben sie für Aiken keine Gültigkeit mehr; in dieser Beziehung hat er sich verschiedentlich deutlich geäußert. Ein Beispiel:

...never to avoid the full weight of awareness....
never to seek refuge from it in the comforting
placebos of religious or mystical myth or dogma.⁹⁾

Die komplexe Ordnung des heutigen Weltbildes aufzuspüren, den Menschen in seiner existentiellen Unsicherheit und seiner Suche nach einem wahren Zentrum zu zeigen, verlangt auch nach neuen Mitteln, neuen Formen des Schreibens. Aiken zeichnet sich hier, wie schon erwähnt, durch eine Experimentierfreudigkeit aus, die ihm von Kritikern oft genug vorgeworfen worden ist. Hauptanliegen war ihm jedoch stets, für den Inhalt seiner Werke - und dieser Inhalt hat für ihn eindeutig die Priorität - eine adäquate Ausdrucksform zu finden, da ihm der Leser als Partizipant stets gegenwärtig war. Man kann ruhig sagen, dass in seinem Werk gewissermaßen eine Leserresonanz vorgesehen ist. Wir werden sehen, dass sich Aiken in seinem dichterischen Werk sowie auch in kritischen Aufsätzen immer wieder mit diesem Problem beschäftigt hat. Persönliche Erfahrungen werden reflektiert, aber ebenso oft auch der Prozess des kreativen Schaffens und die mögliche Wirkung auf den Leser. Es steht die Aufgabe im Vordergrund, das Persönliche und Private der Erfahrungen zu transzendieren und so die eigene Sicht der Wirklichkeit allgemein zugänglich zu machen. Aiken sagt denn auch:

9) Conrad Aiken, Ushant: an Essay (New York: Oxford Univ. Press 1971 c1952); im folgenden: Ushant.

All the way the aim has been to disclose the psychic mechanism of the artist and human being - in the interest of furthering self-knowledge. 10)

Hiezu darf gesagt werden, dass sich eine vorwiegend symbolische Ausdrucksweise vorzüglich eignet, die verschiedenen Schichten einer als komplex erlebten Wirklichkeit durchschimmern zu lassen und sie in einer Einheit einzufangen. Einer Einheit, die als Instrument dient, das Bewusstsein beim Schreibenden wie auch beim Leser zu erweitern und zu vertiefen. Aiken will aber nicht nur den individuellen, persönlichen Standort, sondern ebenso den uns allen gemeinsamen, traditionellen Kulturhintergrund ausleuchten. Deshalb finden wir in seinem Werk gleichzeitig das Enge, Geschlossene, sowie das Weite, Offene - das spiralförmige Einbeziehen des ganzen Universums. Eine Schreibform, die stets Erkenntnisbewegung impliziert, bedarf einer Bewegungsmetaphorik. Deshalb lassen sich in Aikens Werk ausser dem Reisesymbol noch weitere aktionsbezogene Symbole finden, wie z.B. die Spirale, der Traum, musikalische Analogien usw.

Diese Arbeit versucht, die künstlerische Gestaltung von Aikens Hauptthematik zu analysieren. Es wird eine möglichst umfassende Interpretation der gewählten Werke angestrebt. Gerade wegen der postulierten Kohärenz im Aikenschen Schaffen brauchen wir die einzelnen Werke nicht in ihrer chronologischen Abfolge zu betrachten. Es wird genügen, die Werke nach der thematischen Funktion der verwendeten Symbole zu untersuchen, wobei als Leitfaden - wie bereits erwähnt, - das Symbol der Reise dient.

Wenn in dieser Studie das Hauptgewicht auf Aikens Autobiographie gelegt wird, dann deshalb, weil diese einen Kulminationspunkt in seinem Gesamtwerk darstellt und sich gut als Einstieg und Betrachtungsausgangspunkt eignet.

Dass ein so umfangreiches Werk wie dasjenige Aikens von einer Hauptthematik dermassen geprägt ist, bedarf einiger erhellender

10) Conrad Aiken, Selected Letters, ed. J. Killorin (New Haven: Yale Univ. Press 1978), S. XIV; im folgenden: SL.

Erklärungen. Aiken ist ein Autor, der das Denken auf Grund eigener Prämissen und eigener Konsequenzen analysiert und künstlerisch gestaltet. Deshalb ist es unseres Erachtens von Vorteil, sein Werk auch von einer extratextuellen Warte aus zu betrachten, nämlich im Kontext seines persönlichen Lebens. Die Kohärenz des Ganzen wird greifbarer, wenn wir die intertextuellen Beziehungen und psychobiographischen Implikationen beachten und einander gegenüberstellen. Aiken selbst hat in seiner Literaturkritik auch stets einer pluralistischen Methode den Vorzug gegeben. Wir werden in dieser Arbeit vor der eigentlichen Interpretation der untersuchten Werke biographische Daten sowie einige kritische Aufsätze des Autors beiziehen. Dies wird dazu beitragen, Aikens Thematik und unablässige Suche nach der adäquaten Form besser zu verstehen. Eine wesentliche Charakteristik seines Werkes besteht nämlich darin, dass dessen Quellen zwar ausserordentlich persönlich sind, dass ihm aber sein ständiges Bemühen, vom rein Persönlichen zu abstrahieren und eine optimale Objektivität im erzählerischen Werk zu erreichen, oft gelungen ist. Dieses Objektivieren ist das eigentliche Grundprinzip, das an der Basis von Aikens schöpferischer Tätigkeit liegt. Die Objektivierung ist dann schliesslich mehr als das reflektierte persönliche Leben des Autors. Sie ist umfassender und letztlich etwas ganz anderes. Die Biographie des Autors muss hinter seinem Streben nach Objektivierung zurückstehen, wenn das zu schaffende literarische Werk beim Leser den intendierten Prozess der Bewusstwerdung in Gang bringen soll. Mit anderen Worten: persönliche Erfahrung muss in allgemein gültige Erkenntnis umgewandelt werden.

Man könnte Aikens Werke in den verschiedenen Gattungen als eine Variationenreihe über dasselbe Thema nennen. Variationen in dem Sinne, dass sich wohl die Tonart ändern mag, das Gesamte aber unverkennbar eine Ganzheit bildet. Es wird sich auch zeigen, dass das künstlerische Gestaltungsprinzip in Prosa und Lyrik ähnliche Züge aufweist. Aiken selbst hat in einem Brief die Meinung vertreten, dass seiner Meinung nach ein diesbezüglicher Vergleich sinnvoll wäre.

... and if you can bring out the similarities of
artification in the prose and verse it would be
extremely useful.¹¹⁾

Es soll also auch aufgezeigt werden, wie Aiken seine Intention zu verwirklichen trachtete, in einer ihm eigenen Darstellung von Bild und Symbol einen von ihm gleichzeitig selbst neu erlebten Prozess in Gang zu bringen, der den Leser zur Erweiterung und Veränderung seiner Vorstellungen führen soll.

11) SL, S. 311.

2. Die Hauptthematik in Aikens Werk

In Aikens gesamtem Werk, sowohl in der Prosa wie auch in der Lyrik, zieht sich eine zentrale Thematik wie ein roter Faden durch. Es geht im wesentlichen immer um die Probleme des Erkennens und Selbsterkennens - um die Evolution des Bewusstseins in bezug auf sich selbst wie auch in bezug auf die ganze Menschheit. Es sind dies immer wieder auftauchende Schlüsselworte. Aiken hat seiner Autobiographie folgende Zeilen aus Coleridges "Self-Knowledge" als Epigraph vorangestellt:

Gnauthi Seauton - and is this the prime
And heaven-sprung adage of the olden time! -
Say, canst thou make thyself? - Learn first that trade, -
Haply thou mayst know what thyself had made,
What hast thou, Man, that thou darst call thine own? -¹⁾

Dem autobiographischen Roman "Blue Voyage" steht ein Epigraph aus demselben Gedicht Coleridges voran.

So begleitet dieses "Gnauthi Seauton - know thyself" durch all die vielen Jahre Aikens künstlerisches Schaffen. Ueber vierzig Jahre hat Aiken dieses Thema variierend, erweiternd und vertiefend entfaltet. Dieser Drang nach Erweiterung des Bewusstseins durch stets neues, noch tieferes Erkennen ist ebenso ein Grundantrieb von Aikens Schaffen, wie es der Lebensstrom in der Philosophie Bergsons ist, der seiner Natur nach auch kein vorgegebenes, vorausberechenbares Ende hat. Es können zwar immer neue Dimensionen im Erkenntnisprozess aufbrechen, nie aber wird jener äusserste, endgültige Standort erreicht werden, von dem her die Dinge ihre letzte, klare und eindeutige Stellung finden würden. Dieser Prozess des Erkennens und Selbsterkennens ist ohne genau fixierbaren Anfang und ohne erkennbares Ende. Er wird von Aiken oft in Zusammenhang mit dem Bild einer Spirale gebracht, deren Anfang und Ziel im Dunkeln stehen. Das sichtbare Stück ist das-

1) Ushant, Epigraph.

jenige, das in seiner Entwicklung überblickbar ist oder gemacht werden kann, oft erst in einer Retrospektion. Aiken umschreibt diesen Prozess, der sich bei ihm schreibenderweise in ein Werk verwandelt, mit folgenden Worten:

... architected, with its own intrinsic and natural spiral of form, as a whole drama of the human soul, from the beginningless beginning, to the endless end.²⁾

Demnach wäre die Essenz des Lebens Bewegung. Für Aiken besteht die Suche nach dem endgültigen Sinn oder die Suche nach der eigenen Identität in einem "psychoanalytischen" Eintauchen ins eigene Bewusstsein. Es geht ihm aber, wie schon gesagt, um ein Bewusstwerden und Erkennen seiner selbst nicht nur auf persönlicher, sondern auch auf universeller Ebene - wobei das Erfahrungsfeld notwendigerweise im Persönlichen liegen muss. Aiken vertritt die Meinung, dass der Mensch auf der Suche nach sich selbst nur im Bezug zum andern Menschen seine Identität finden kann. So liegt denn seinem Werk ein Wirklichkeitskonzept zugrunde, das aus dem Vorgang individueller Krisenerfahrung und aus dem Versuch ihrer Bewältigung einen allgemeinen Wertanspruch ableitet. Dieser manifestiert sich als Inhalt seiner Werke, und dies in einer vielfältigen lyrischen und fiktionalen Darstellung. Ein Autor, der wie Aiken im Gefühl einer persönlichen und kulturellen Krise lebt, wird von vornherein zur Differenzierung neigen. Einer Differenzierung, die sich in einer Vielfalt von Formversuchen zeigt.

Es wird sich zeigen, dass Aikens Thematik auch wesentlich die künstlerische Form mitbestimmt. Jay Martin hat die Auffassung vertreten, dass bei Aiken nie das Endresultat, sondern das Werden des Artefakts das Wichtigste sei, dass man in diesem Sinne an Valéry erinnert werde.³⁾ Man könnte dies folgendermassen umschreiben: das Noch-Nicht-Bewusste produziert, indem es ins Bewusstsein gehoben wird, das vorher Noch-Nicht-Gewordene, den Artefakt. Die enge Beziehung des Selbst zum Wort, der Akt des

2) Ushant, S. 323.

3) Jay Martin, S. 6.

in Sprache Umsetzens, d.h. der schöpferische Akt als gleichzeitiger Akt der Selbst-Identifikation, und die Bewegung über das Selbst hinaus zur Welt-Definition bezeichnen den Prozess der Zwischenbeziehung zwischen Selbst und Kosmos. Aiken verwendet hierfür die Begriffe "concentric absolute" und "excentric absolute".. Folgende Worte könnte man als sein Credo bezeichnen:

For surely, the basis of all poetic activity, its sine qua non, its very essence, lies in the individual's ability and need, to isolate for feeling and contemplation the relation "I: World".⁴⁾

In seinem autobiographischen Roman "Blue Voyage" lässt Aiken den Protagonisten sagen, dass er all die Jahre seines vergangenen Lebens hindurch ständig versucht habe, in verschiedenen literarischen Formen den Bewusstseinszustand des heutigen Menschen darzustellen. Und wenn vom heutigen Menschen die Rede ist, dann ist damit nicht nur der im Zeitgeschehen engagierte Mensch gemeint, sondern der Mensch in seiner existentiellen Unsicherheit, in einer Umwelt, die nicht mehr ihre festgefügte Struktur in Gesellschaft und Religion hat. Wir werden sehen, dass in Aikens Werken das Zeitgeschehen weitgehend ausgespart bleibt. Er beschäftigt sich mit der inneren Struktur des Menschen, der ja zugleich er selber ist. Von diesem Standort aus versucht er das Bild einer Welt in Splintern, in Bruchstücken und ihren Spiegelungen zu erörtern. Wir finden in Aikens gesamtem Werk viel Autobiographisches, eben weil er versuchte, aus dem Erfahrungsfeld des Persönlichen schöpfend sich selbst als Repräsentanten, als Prototyp zu zeichnen. Die Allgemeingültigkeit der aufgezeigten Probleme wird man bei genauem Studium seiner Werke nicht in Abrede stellen können. Das Ziel, immerwährende Vertiefung des Bewusstseins anzustreben, sieht Aiken als von zentraler Bedeutung für jeden Menschen, und er sieht es überdies als Aufgabe der Dichter, als "Priests of Consciousness" zu walten. Man kann die Bedeutung, die Aiken dieser Aufgabe beimisst, nicht hoch genug einschätzen. Und zwar sowohl in bezug auf sein per-

4) Conrad Aiken, "Back to Poetry" in: a reviewer's abc: Collected Criticism (London: W.H. Allen 1961), S. 98; im folgenden: CC.

sönliches Leben als auch auf seine Werke. Wir lesen in seiner Autobiographie:

... for if it was the writer's business, or the poet's, to be as conscious as possible, and his primary obligation, then wouldn't this impose upon him the still deeper obligation of being conscious of his own workings, the workings of his psyche, and of the springs and deficiencies and necessities and compulsions, the whole subliminal drive which had made him a writer to begin with, and along with the work itself, to present, as it were, the explication-?⁵⁾

Die Aufgabe wäre demnach, ganz im Sinne Shelleys, als "unacknowledged legislators of the world" zu wirken. Diese selbstauferlegte Aufgabe steht für Aiken in engem Zusammenhang mit der Form, mit dem Problem des Uebermittelns, ohne didaktisch zu sein. Nichts wäre Aiken ferner gelegen, als didaktisch wirken zu wollen. Wir werden im Kapitel über seine Literaturkritik die Grundsätze, wie Dichtung und Literatur im allgemeinen sein sollte, um ihre Funktion zu erfüllen - und an eine solche Funktion glaubte Aiken - deutlich dargestellt finden. Wie wir gesehen haben, war Aiken der Auffassung, dass die Suche nach dem Selbst durch ständig wachsende, erweiterte Selbsterkenntnis immer auch einen Akt der Identifikation darstellt, also von vornherein zielgerichtet ist. Das erlebende Ich befindet sich demnach in einem dauernden Prozess der Selbstkonstitution, wenn es im Bestreben nach Erkenntnis auf den eigenen Erfahrungsbereich zurückgreift. Aiken sieht dieses Ziel in zweifacher Weise, da er Literatur als Kommunikation mit dem Leser versteht. Wenn es dem Autor gelingt, diesen Prozess auch beim Leser auszulösen, dann hat er seine Aufgabe erfüllt. Es muss ihm vor allem gelingen, einen Prozess im persönlichen Bereich derart zu vermitteln, dass das Persönliche in den Hintergrund tritt und als Problem von allgemeiner Bedeutung erscheint.

Um beim Begriff Suche zu bleiben und zusammenzufassen: wir stellen bei Aiken eine dreifache Suche fest: die nach kosmischer Erfahrung, die nach Selbsterfahrung und die nach dem perfekten

5) Ushant, S. 246.

Artefakt, der dieser Suche seine Form geben soll.

Hier stellt sich nun die Frage, wo die Wurzel dieses stets in Entstehung begriffenen Selbsterkenntnis-Prozesses bei Aiken liegt. Es scheint naheliegend zu sein, sie im gebrochenen Verhältnis zur eigenen Identität zu sehen, das zwar Grundzug des menschlichen Daseins überhaupt ist, aber bei Conrad Aiken eine besonders starke, biographisch-existentiell bedingte Intensität erreicht. Die Bedeutung jenes Urtraumas in seinem Leben, des Kindheitserlebnisses vom gewaltsamen Tod seiner Eltern, kann wohl kaum überschätzt werden. Im nächsten Kapitel soll darauf näher eingegangen werden.

II. HORIZONTBESTIMMUNG

Im folgenden soll versucht werden, das Verhältnis Conrad Aikens zu seiner Umwelt sowohl im persönlich-menschlichen als auch im geistigen Bereich näher zu umschreiben. Bei einem Autor, dem es vorwiegend um das Streben nach Sich-Selbst-Bewusstsein des Ego und in gewissem Sinn der gesamten Menschheit geht, erscheint ein Blick auf seine persönlichen Lebensumstände besonders relevant. Dies umso mehr, wenn er in viele seiner Werke autobiographische Elemente einbezogen hat. Man könnte zwar den Standpunkt vertreten, ein solcher Exkurs dränge sich gerade deshalb nicht notwendigerweise auf und trage nichts wesentlich Neues zum Verständnis des Werkes bei. Eine hermeneutische Auseinandersetzung, eine Interpretation des Werkes aus sich selber heraus im Sinne phänomenologischer Betrachtung sei vollauf ausreichend, um das Wesen der untersuchten Werke zu erfassen. Die Tatsache aber, dass bei Conrad Aiken Leben und Werk aufs engste miteinander verbunden sind, und seine ganze künstlerische Produktion nichts anderes als den Niederschlag einer Reflexion über das eigene Ich darstellt, lässt es sicherlich als sinnvoll erscheinen, sowohl die persönlichen Daten und Berührungspunkte mit seiner Umwelt als auch die geistigen Strömungen seiner Epoche, denen er ausgesetzt war, mit in die Betrachtung einzubeziehen. Bei der Schilderung der biographischen Tatbestände werden wir uns kurz fassen können, da diese insbesondere in seiner Autobiographie ausführlich behandelt werden. Es werden lediglich einige ergänzende Einzeldaten angeführt, die vielleicht für den Gesamtzusammenhang von Bedeutung sind.

Die geistigen Strömungen des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, vor allem die Psychoanalyse Freuds und die Philosophie Bergsons, hatten zweifellos grosse Auswirkungen auf das Denken Aikens. Es sei versucht, skizzenhaft jene wesentlichen Berührungspunkte aufzuzeigen, die Aiken mit Freud und Bergson, aber auch mit der späteren Existentialphilosophie verbinden.

Entscheidende Bedeutung kommt auch Aikens Begegnung mit Vertretern der literarischen Szene in England und Amerika zu. Hier wird es darum gehen, diesen in den autobiographischen Werken stark verschlüsselten Teil mit Hintergrundfaktoren zu verdeutlichen.

3. Biographische Fixpunkte

Biographische Fixpunkte helfen aufzuzeigen, was für Elemente das Ich geformt haben: Umgebung, Vererbung, Ideen und Kulturschichte.

In gewisser Weise kann das Aufdecken biographischer Beziehungen auch gefährlich sein. Etwa dann, wenn daraus voreilige Schlüsse gezogen und vereinfachende Deutungen gegeben werden. So wäre es gewiss ein grundlegender Irrtum, wenn man aus Aikens grossem Interesse an der Psychoanalyse folgern würde, seine autobiographischen Werke - besonders "Ushant" - stellten die Niederschrift seiner Selbstanalyse im Sinne der Freudschen Schulmeinung dar.

Dennoch können biographische Bezüge auch Hilfe bieten, bei Conrad Aiken in einem besonderen Sinn. Es entspricht dem Sinn unserer Ausführungen in der Einleitung, wenn wir in Aikens ganzem Werk so etwas wie eine "Simultanübersetzung" seines Lebens sehen. Mit andern Worten: werkgewordene Biographie. Zunächst einige lebensgeschichtliche Hinweise.

Conrad Aiken wurde am 5. August 1889 in Savannah (im Staate Georgia) geboren und verstarb dort am 18. August 1973. Die ersten elf Jahre seines Lebens verbrachte er in dieser Stadt, die zeitlebens für ihn einen Gegensatz zur kulturellen Atmosphäre Neuenglands darstellte. Dann brach im Jahre 1900 jene Familienkatastrophe auf den jungen Conrad Aiken herein, deren traumatische Auswirkungen sein ganzes weiteres Leben prägen sollten. Sein Vater, ein ausserordentlich begabter und vielseitiger Mann, erschoss in einem Anfall geistiger Umnachtung seine Frau und danach sich selbst. Dieses Geschehen ereignete sich vor den Augen des Knaben und bedeutete das jähe, abrupte Ende eines geborgenen Kinderlebens. Man kann die Wirkung dieses Ereignisses auf Aiken nicht überschätzen. In psychoanalytischer Sicht liesse es sich zweifellos als Anfang einer lebensbestimmenden Psychoneurose deuten. Damit wäre aber nicht alles und im Grunde nur wenig gesagt. Kein Zweifel besteht aber darüber, dass dieses Urtrauma vom Tod der Eltern jene Identi-

tätskrise fundiert, die in seinem gesamten späteren Schaffen als Impetus der Selbsterkenntnis wirksam ist. Der Tod seiner Eltern ist jedoch nicht nur für Aikens Interesse an der Psychologie, sein Verhältnis zu den Vorfahren oder die Ausformung seiner Persönlichkeit verantwortlich zu machen, sondern reicht auch in seine literarische Produktion hinein. Dieses Erlebnis taucht in vielen seiner Werke als Motiv auf.

In der Folge wurde Conrad Aiken von seinen zwei Brüdern und der Schwester getrennt und kam zu einer Grosstante nach New Bedford im Staate Massachusetts. Brown betont die Bedeutung des daraus resultierenden Einflusses zweier Kulturen auf Aiken,¹⁾ während Peterson vor allem den Bruch mit seinem kulturellen Hintergrund als bedeutsam sieht.²⁾

In seine Zeit als Internatsschüler der Middlesex School in Concord fallen die ersten literarischen Betätigungen. Er wirkte als Redaktor der Schulzeitung "Anvil". Schon damals stand für ihn fest, dass er einmal Dichter werden würde. In New Bedford kam er mit dem Gedankengut seines Grossvaters mütterlicherseits in Berührung. Dieser war ein Geistlicher der "Unitarian Church" mit sehr liberalen Ideen gewesen; er war für eine von Dogmen befreite Religion eingetreten und war auch der Darwinschen Lehre sowie den neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen seiner Zeit gegenüber aufgeschlossen gewesen. Unter anderen hatte auch Emerson zu seinen Freunden gezählt.

1907 trat Conrad Aiken in die Harvard University ein, wo er T.S. Eliot kennenlernte; mit diesem blieb er zeitlebens befreundet. Eine Weile amtierte Aiken als Redaktor der kulturinteressierten Zeitschrift "Harvard Advocate". "Advocate" bedeutete, nach ihm, "diaboli advocati", wie er in einer Festschrift anlässlich Eliots sechzigstem Geburtstag erklärte. Einer seiner Lehrer in Harvard war George Santayana, von dessen grossem Einfluss auf Aiken später noch die Rede sein soll.

1) C.S. Brown, "The Poetry of Conrad Aiken", Georgia Review VIII, 1954, S. 316.

2) Houston Peterson, S. 27 ff.

In Aikens letztes Harvardjahr fällt folgendes, für ihn entscheidendes, Ereignis. Er blieb während zehn Tagen dem Unterrichtsbetrieb fern, um Gautiers Kurzgeschichte "La Morte Amoureuse" in ein Gedicht umzuformen. Daraufhin wurde er von der Schulleitung gerügt und auf Bewährung gesetzt. Das verärgerte ihn dermassen, dass er seine Studien unterbrach, eine Europareise machte und den Sommer über teilweise an der Sorbonne in Paris studierte. Erst im Herbst 1911 kehrte er nach Harvard zurück und beendete dann ein Jahr später zusammen mit seinen später berühmten Klassenkameraden T.S. Eliot und Walter Lippmann das Studium. Es wird oft darauf hingewiesen, dass Aiken zur "berühmten Klasse" von 1911 gehört habe.³⁾

Kurz danach heiratete Aiken Jessie McDonald, aus welcher Ehe drei Kinder entsprossen. Sie liessen sich in Cambridge, Mass., nieder, wo sich Aiken nun ganz dem Schreiben widmete. Im Jahre 1913-14 versuchte Aiken, in London Fuss zu fassen. Er kam in Kontakt mit dem Dichterkreis um Ezra Pound, und der Aufenthalt versprach, eine Zeit fruchtbarer Begegnungen zu werden. Der Kriegausbruch zwang ihn jedoch zu seinem grossen Bedauern, wieder nach Amerika zurückzukehren. Hier erschien nun sein erstes Werk: "Earth Triumphant". 1915 übersiedelte Aiken nach Boston und wurde Nachbar von John Gould Fletcher, einem führenden Dichter der Imagisten, den er von London her kannte. In den Zeitraum von 1916-1922 fallen verschiedene Englandreisen. Er nahm Wohnsitz in Winchelsea und dann in Rye, Sussex, wo früher auch einmal Henry James gelebt hatte. Bis zum Jahr 1925 lebte Aiken fast ausschliesslich in England. Neben seiner Arbeit an eigenen literarischen Werken wirkte er auch längere Zeit als Korrespondent für verschiedene Zeitungen. Für die folgenden Jahre ist es nicht ganz einfach, die verschiedenen Ortswechsel genau zu belegen. Sicher ist jedoch, dass Aiken 1927-28 in Harvard als Tutor arbeitete und 1929-30 teilweise in Amerika und teilweise in England lebte. Von 1931-1936 finden wir ihn wieder in Rye, wo er unter anderem für den "New Yorker" seine

3) Im weiteren gehörten noch Van Wyck Brooks, Robert Benchley und Heywood Broun zu dieser Klasse.

"London-Letters" unter dem Pseudonym "Samuel Jeake jun." veröffentlichte.

Aikens erste Ehe war bereits 1930 geschieden worden. Er heiratete hierauf ein zweites Mal, ohne aber in dieser Ehe glücklich zu werden. 1937 wieder nach Amerika zurückgekehrt, unternimmt er im selben Jahr eine Reise nach Mexico, um dort die Scheidung auch von seiner zweiten Frau zu erlangen. Kurz darauf heiratete Aiken erneut, und zwar die Malerin Mary Augusta Hoover. Wieder folgt ein Aufenthalt in England, der aber infolge des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges nur kurze Zeit dauert. Mit seiner dritten Frau lässt sich Aiken in Cape Cod nieder, verbringt dort die Kriegsjahre und kehrt nur noch einmal nach England zurück, um sein Haus in Rye endgültig aufzugeben. Die Unrast des Hin- und Herreisens zwischen Amerika und England findet damit ein Ende. Cape Cod wird sein beständiger Wohnsitz. Nur von 1950-1952, als er "Consultant in Poetry" der Library of Congress war, lebte er in Washington. Seit 1962 zog es Aiken zeitweise nach Savannah, seiner Geburtsstadt, zurück. Er pflegte dort zusammen mit seiner Frau einige Monate des Jahres zu verbringen und starb hier, wie bereits erwähnt, im August 1973.

Im folgenden sei noch die beachtliche Zahl von Preisen und Auszeichnungen, die Aiken erhielt, aufgeführt:

Pulitzer Prize 1930

Shelley Memorial Prize 1930

Guggenheim Fellowship 1934

Bryher Award 1952

National Book Award 1954

Bollingen Prize for Poetry 1956

Academy of American Poets Fellowship 1957

Gold Medal of the National Institute of Arts and Letters
1958

Huntington Hartford Foundation Award 1961

Brandeis University Creative Arts Award 1966

National Medal for Literature 1969

4. Einflüsse

Wenn wir im Rahmen dieses Unterkapitels einige erläuternde Hinweise auf die geistigen Strömungen des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts geben, in deren Einflussbereich das Schaffen Conrad Aikens stand, so sei nochmals festgehalten, dass es sich hier natürlich nicht um einen detaillierten historisch-analytischen Abriss jener Periode handeln kann. Ueber das Ende der viktorianischen Epoche, über die zahlreichen Auseinandersetzungen mit dem Evolutionsgedanken eines Darwin und eines Spencer, über das radikale Umdenken, dem der Bewusstseinsbegriff in jener Zeit ausgesetzt war, ist zu vieles gesagt worden, als dass es sinnvoll wäre, es im Rahmen dieser Arbeit zu wiederholen. Interessieren mag aber vielleicht dennoch, wer die geistigen Anstifter und Förderer waren, die Conrad Aiken auf seiner langen, vielschichtigen Wallfahrt nach Innen vor allem methodisch beeinflusst haben.

Von Aikens erstem Lehrmeister, George Santayana, soll an späterer Stelle die Rede sein. Auch von William James, dessen Lehrtätigkeit ein Jahr, bevor Aiken nach Harvard kam, aufgehört hatte. Von ihm sagte Aiken später in einem Interview, dass seine geistige Präsenz auch nach seinem Weggang noch während langer Zeit deutlich spürbar gewesen wäre.¹⁾ Die von Aiken in seiner fiktionalen Prosa angewandte Schreibmethode des "Stream of Consciousness" geht letztlich ja auf William James zurück, der in seinen "Principles of Psychology" erstmals die Konzeption des "Bewusstseinsstromes" entwickelt hatte. Von William James hat Aiken die Erkenntnis übernommen, dass Bewusstsein je persönlich-eigenes Bewusstsein ist, eine ganzheitliche Strukturierung aufweist und nicht nur das Gegenwärtige umschliesst, sondern den gesamten Lebensbereich mit seinen Vergangenheits- und Zukunftsaspekten. Die so folgenschwere Neufassung des Bewusst-

1) Wilbur R. Hunter, "Interview with Conrad Aiken", Paris Review No 42, 1968, S. 97-124.

seinsbegriffes durch Bergson und Freud ist bei James zumindest in den Ansätzen vorweggenommen.

Auf der für die weitere Entwicklung Aikens bedeutsamen Europareise im Jahre 1911 lernte Aiken das damals im Zentrum der Diskussion stehende Werk von Henri Bergson, "L'évolution créatrice", kennen. Diese Lektüre muss für Aiken von besonderer Wichtigkeit gewesen sein, denn der Bergsonsche Ideenhintergrund ist in vielen seiner Werke vorhanden²⁾ und in der Autobiographie in unübersehbarer Weise spürbar. So in der Auffassung, dass der Intellekt als Instrument, die tieferen Schichten des Bewusstseins zu erfassen, nicht ausreicht. Was Aiken unter "Reise nach Innen" versteht, ist in gewissem Sinne nichts anderes als die Bergsonsche Intuition, die allein imstande ist, sich aus der Erstarrung des Verstandes zu lösen, sich mit dem "Ganzen" zu verschmelzen und in die reine kontinuierliche Zeit (durée) zurückzutauchen. Dass jene zentrale Bewegung in "Ushant", von der bereits einige Male die Rede war, zur Bergsonschen Auffassung von der Intuition parallel läuft, vermag vielleicht folgendes Zitat zu verdeutlichen:

Dennoch, ob auch verschwimmend und vor allem diskontinuierlich, die Intuition besteht. Eine halb erloschene Lampe ist sie, die nur von Zeit zu Zeit, und nur für Sekunden, aufflackert. Schliesslich aber, sie flackert doch auf, wenn ein vitales Interesse ins Spiel kommt. Und auf unsere Persönlichkeit und unsere Freiheit, auf die Stellung, die wir im Zusammenhange der Natur einnehmen. auf unseren Ursprung und vielleicht auch unsere Bestimmung wirft sie ein schwankendes blasses Licht. Ein Licht aber, das darum nicht weniger die Finsternis jener Nacht durchbricht, in der uns der Intellekt belässt.

Dieser entschwindenden, dieser ihren Gegenstand nur je und je beleuchtenden Intuition muss die Philosophie sich bemächtigen; einmal um sie festzuhalten, zum anderen um sie zu weiten und in einem zu versöhnen. Je weiter aber die Philosophie in diesem Werke fortschreitet, um so klarer erkennt sie, dass die Intuition der Geist selbst, ja in gewissem Sinne das Leben selbst ist...³⁾

-
- 2) Jay Martin z.B. sieht in "Smith and Jones" Bergsons Prinzipien vom Intellekt und Instinkt verkörpert. (S. 68 f.).
3) Henri Bergson, *Evolution créatrice*, dt. Uebersetzung Dr. Kantowicz (Jena: Eugen Diederichs Verlag 1912), S. 271 f.

Wir glauben, es sei kein Missverständnis, anzunehmen, dass von Aiken in seinem Werk ebenfalls der Versuch unternommen wird, zu einer "Versöhnung" mit dem Leben, zur ursprünglichen Uebereinstimmung mit sich selbst zurückzufinden und das verlorene Verhältnis zur eigenen Identität zurückzugewinnen. Mit dem Intellekt allein wäre so etwas jedenfalls nicht möglich gewesen. Die "Intuition" bei Bergson und der innere Antrieb zum "Sich-Selbst-Bewusstsein" bei Aiken sind offensichtlich nahe verwandt.

Wohl noch stärker und im persönlichen Bereich eindeutiger nachzuweisen ist der Einfluss, der von der Bewusstseinsrevolution der Psychoanalyse Freuds auf Conrad Aiken ausgegangen ist. Ob er selber bereits im Jahre 1909 als Harvard-Student die später berühmt gewordenen Vorlesungen Freuds an der nahe gelegenen Clark University in Worcester, Mass., gehört hat, ist nicht bekannt. Fest steht aber, dass er durch Vermittlung des Psychoanalytikers Dr. Grayson McCouch mit der inzwischen im Jahre 1913 ins Englische übersetzten "Traumdeutung" Freuds - der englische Titel lautet "The Interpretation of Dreams" - bekannt wurde. Auch einem anderen Freund Aikens, Dr. G. Wilbur, ebenfalls Psychoanalytiker, kommt das Verdienst zu, Aiken mit der psychoanalytischen Lehre vertraut gemacht zu haben.

Freud schreibt im Vorwort zur zweiten Auflage der "Traumdeutung":

Für mich hat dieses Buch nämlich noch eine andere subjektive Bedeutung, die ich erst nach seiner Beendigung verstehen konnte. Es erwies sich mir als ein Stück meiner Selbstanalyse, als meine Reaktion auf den Tod meines Vaters, also auf das bedeutsamste Ereignis, den einschneidendsten Verlust im Leben eines Mannes... 4)

Dies muss auf den jungen Aiken, dessen eigene stetige innere Auseinandersetzung mit dem Vaterproblem sein ganzes späteres Werk mitprägen sollte, starken Eindruck hinterlassen haben.

Aiken war kein orthodoxer Anhänger der Freudschen psychoanalyti-

4) Sigmund Freud, Die Traumdeutung (London: Imago Publ. Co. 1942, Gesammelte Werke Bd. II), S. X.

schen Lehre, dennoch kann er als einer der ersten amerikanischen Schriftsteller betrachtet werden, die sie für ihr eigenes kreatives Schaffen nutzbar zu machen verstanden. Seine Annäherung an Freud war die eines Künstlers, unabhängig und kritisch. Es kann aber keinen Zweifel daran geben, dass er Freud sehr viel verdankt. Des öfteren hat er öffentlich zum Ausdruck gebracht, dass Freud mit seiner Lehre den wichtigsten Beitrag des Jahrhunderts zum Verständnis des Menschen und seines Bewusstseins gegeben habe. Trotz Psychoanalyse blieb Aiken jedoch zu jeder Zeit ein selbständiger Dichter, der übrigens Instinkt genug besass, den Vorschlag zu einer kostenlosen dreimonatigen Analyse, die Freud ihm nach der Lektüre seines Romans "Great Circle" offerierte, abzulehnen.

Man mag sich die Frage stellen, was Aiken von Freuds Erkenntnissen in sein eigenes Schaffen hineingenommen hat. Sicher nicht in erster Linie dessen Sexualtheorie, obwohl der Interpretation des Oedipuskomplexes, bezogen auf Aikens eigenes Vater- und Elternproblem, in seiner Autobiographie sowie in zahlreichen anderen Werken Bedeutung zukommt.

Vor allem ist es wohl die Erkenntnis der Psychoanalyse als Methode, die Aiken für sein literarisches Werk nutzbar machte. In dieser Methode sah er ein taugliches Instrument, die Tiefenschichten des eigenen Bewusstseins blosszulegen und sie zugänglich zu machen, eine Art Wegweiser für die ihm so wichtige Reise nach Innen. Psychoanalyse als Mittel zur Selbsterkenntnis war es, was Aiken am meisten faszinierte. Diese Selbsterkenntnis geht von der Grundlage einer fragwürdigen primären Bewusstseinsrealität und einer desto nachhaltiger wirksamen Realität des Unbewussten aus. Mit der Methode Freuds war für Aiken jener "Königsschlüssel" gefunden, die verborgene eigene Wirklichkeit in ihrer Tiefe zu entdecken und den Akt des "Sich-Selbst-Bewusstwerdens" zu vollziehen. Es muss hier darauf hingewiesen werden, dass sich Aiken nicht im strengen und limitierten Sinne eines psychoanalytischen Vokabulars bedient hat. Er sagt: "because I shall be using the word so frequently, I want to make clear that by 'ego' I mean the individual personality of a human being. I include, but do not limit myself to the psychoanalytic use of

the word, using it interchangeably with 'person' and 'self'."5)

In gewissem Sinne ging Aiken aber bereits hier weiter als Freud und vertiefte den Aspekt der Bewusstseinsrevolution, indem er dessen spezielle Theorie des Unbewussten, die sich im wesentlichen auf die Kritik der Verdrängungen und der zwangshaften Triebverlagerungen des sexuellen Bereichs beschied, auf den umfassenderen und radikaleren Bezugsrahmen der Gesamtexistenz des Menschen durch die Erweiterung des Bewusstseins projizierte. Er gerät hier deutlich in die Nähe der Existenzphilosophie, die ihm - vieles deutet darauf hin - nicht unbekannt geblieben ist.

Stark beeindruckt hat Aiken Freuds Kunstauffassung, auf die im Kapitel über Aikens Literaturkritik noch näher eingegangen werden soll.

Abschliessend ist zu sagen, dass Aikens Schaffen ohne die Begegnung mit Freuds Lehre nicht thematisch, wohl aber methodisch anders verlaufen wäre. Es soll nicht bezweifelt werden, dass Conrad Aikens schöpferischer Reichtum nicht minder stark auch ohne Freud zum Durchbruch gekommen wäre. Dennoch wirkte dessen Psychoanalyse als eine Art literarisches Ferment, das dem kreativen Prozess bei Aiken eine besondere Richtung und Ausformung gegeben hat.

5) Jay Martin, S. 14.

5. Die literarische Szene um Aiken

Nebst den grossen geistigen Strömungen des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, die das kulturelle Leben auf verschiedene Weise prägten, wurde Aiken durch persönliche Begegnungen mit Dichtern, Schriftstellern und Philosophen, durch die Auseinandersetzung mit deren Werken, durch Freundschaften in seinem Standort als Künstler bestimmt.

In "Ushant" werden, wenn auch oft nur in Andeutungen, etwa drei Jahrzehnte der literarischen Szene in London und Boston präsentiert. Es soll im Rahmen dieses Kapitels versucht werden, den Einfluss einzelner Gestalten dieser Epoche auf Conrad Aiken etwas eingehender zu betrachten und den weiteren Rahmen der verschiedenen literarischen Strömungen zu umreissen. Es geht also gewissermassen darum, transparent zu machen, was in Aikens autobiographischen Werken nur in Andeutungen vorhanden ist.

Als eine der ersten und einflussreichsten Gestalten ist hier der Dichter und Philosoph George Santayana zu nennen. Während Aikens Studienzeit war Santayana also auch in Harvard (von 1889-1914) als Professor für Philosophie tätig. In einem Interview für die Zeitschrift "Paris Review" im Jahre 1968 bezeichnet Aiken Santayana als eine der wichtigsten Begegnungen, wichtig im Sinne von bestimmend auf sein weiteres Denken. Auf die Frage, ob ihn insbesondere Santayanans Forderung, dass in der Dichtung "the vision of philosophy" durchscheinen müsse, beeindruckt hätte, antwortet Aiken:

Oh, much. Tremendously. It really fixed my view of what poetry should ultimately be... That it really had to begin by understanding, by trying to understand.¹⁾

Diese Forderung nach einem philosophischen Gehalt in der Dichtung stellt einen ersten Fixpunkt in Aikens Kunstauffassung dar.

1) Paris Review No. 42, 1968, S. 105.

Eine der frühesten Begegnungen und Auseinandersetzungen mit Angehörigen seiner eigenen Generation war diejenige mit T.S. Eliot, seinem Studienfreund in Harvard, der in Aikens Autobiographie unter dem verschlüsselten Namen Tsetse auftritt.

Ein erstes Diskussionsforum für Fragen der Kunst bot ihnen der "Harvard Advocate", wo sie zusammenarbeiteten. Aiken betont, dass der Austausch von Ideen und die gegenseitige Beeinflussung vor allem in frühen Jahren gross gewesen sei. Ein Kritiker geht sogar so weit, zu behaupten, Eliot habe von Aikens Ideen gezehrt:

Was it Aiken who so agonizingly explored and Eliot who exploited? In "Ushant" he (Aiken) recalls that the Tsetse had advised him to reveal only his second best ideas to his friends, even so it looks as though Aiken has been, like Blake, "damned good to steal from".²⁾

Auch R. Diehl³⁾ kommt zum Schluss, dass man infolge gewisser Ähnlichkeiten bei den Werken der beiden Dichter auf einen verwandten Geschmack sowie gegenseitige Einflussnahme - vor allem auf Grund ihrer gemeinsamen Diskussionen über Dichtung und des Austausches von Gedichten - schliessen kann.

In Aikens autobiographischen Werken findet man zwar nichts, was die obige Meinung bestätigen würde. Aiken hat Eliot stets als einen Meister der Form verehrt. Seine Auseinandersetzungen mit ihm und seine Kritik an ihm lagen eher auf weltanschaulichem Gebiet und auf der verschiedenen Auffassung von der Funktion der Literatur. Darauf soll später noch eingegangen werden. Im bereits erwähnten Interview zielte der Interviewer in die selbe Richtung wie der (ungenannte) Kritiker im "Times Literary Supplement". Er fragte Aiken nach seiner Meinung über Eliots "Prufrock" und im weiteren, ob dieses Werk einen Einfluss auf ihn gehabt habe. Aiken bejaht die Frage, weist dann aber doch darauf hin, dass Eliot ebensogut von ihm die Idee zu "Prufrock" gehabt haben könnte:

2) Anonymus, Times Literary Supplement, 19.4.1963.

3) Regina Diehl, The Waste Land and the Poet Critics (Grossen-Linden: Hoffmann Verlag 1977), S. 397; im folgenden: R. Diehl.

In fact, the whole complex of our relationship is a very subtle thing. I think there was a lot of interchange. For example, I did for English 5 in my extra year at Harvard - the fall of 1911 - a poem called "The Clerk's Journal" which was about the life of a little stool-sitting clerk in a bank and his mundane affairs, his little love-affair, his worry about clothes and telephone wires in the moonlight. This was three years before "Prufrock".⁴⁾

Im weiteren erwähnt Aiken noch, dass Eliot das Werk gekannt habe. Das lässt durchblicken, dass es vielleicht tatsächlich als anregende Idee zur Entstehung von "Prufrock" beigetragen hat. Es gibt in "Ushant" eine Stelle, wo dieses Problem indirekt dargelegt wird. Die Hauptfigur D. (Aiken) lässt sich aus der Hand lesen und folgendes sagen:

"You want to be a poet, a writer, a playwright?
Yes, I see it clearly.....
Yes, you will write, but not too successfully.
You have, I think, a streak of genius, maybe a little more than that, maybe a little less - the ability perhaps, without quite the perseverance or devotion - no, it's not quite that either.
You have the vision, the primary requisite: you will be a true seer: it is, I fear, in the communication that you will fail. You will always tend to rush at things somewhat prematurely: you will see beyond your years, ahead of your maturity, so that continually, and unfortunately, the immaturity of your expression, a certain glibness and triteness, will tend to spoil your excellent ideas, leaving them to be adopted and better expressed - better organized because better understood, by others."⁵⁾

Nicht nur charakterisiert Aiken hier seine Vorzüge und Nachteile selbst mit Distanz, wenn er sagt, dass er zwar über dichterische "Vision" verfüge, dass ihm zuweilen aber deren Umsetzung in dichterische Sprache misslinge. Darüber hinaus gibt er selbstkritisch zu erkennen, dass "Prufrock" das besser gelungene Werk war, und dies aus ganz bestimmten, ihm einleuchtenden Gründen: "better expressed - better organized, because better understood".

4) Paris Review No. 42, 1958, S. 108.

5) Ushant, S. 130 f.

Aiken hatte früh die Bedeutung Eliots erkannt. Er hatte ihn seinerzeit dazu überredet, ihm das Manuskript des "Prufrock" mit nach London zu geben, damit er einen Verleger dafür fände. So gelangte das Manuskript schliesslich zu Ezra Pound. Aikens Kritik an Eliot bezieht sich vor allem auf dessen Wendung im Denken, die schliesslich zum Eintritt in die Anglikanische Kirche führte. Das war seiner Meinung nach eine Flucht. Aiken war ein grosser Bewunderer von Eliots Dissertation über F.H. Bradleys Werk "Appearance and Reality" gewesen, und zunächst auch von Bradleys eigener Erkenntnis von der Ureinsamkeit des Menschen. Aiken fand, dass sich Eliot mit seinem Eintritt in die Kirche der Herausforderung seiner Zeit entzogen habe. In "Ushant" gibt er seinem Bedauern darüber Ausdruck, dass sich Eliot von der existentialistischen Weltanschauung Bradleys abgekehrt habe:

... from this remarkable thesis, which had contributed much to the "fixing" of D.'s implicit intellectual or philosophic position, adding, as it did, the basic "why" as to the values of knowledge, the Tsetse was gradually to retreat, as if that magnificent vision, into the apparent chaos which blazed and swarmed and roared beyond the neat walls of Eden, was one he found insupportable. Thenceforth, like the salmon, leaving behind him the outrages of the ocean, together with its wilder freedoms, he would ascend the ancient river of a more peaceful culture, where the banks were trim, and the views symmetrically landscaped; and mounting from cataract to cataract, or hierarchy to hierarchy, of accepted order, would at last achieve what no American ichthyologist had achieved before him, and find himself, at Canterbury, after the pilgrimage of pilgrimages, in the very presence of the Ichthos itself. That the achievement was unique and astounding, and attended, too, by rainbows of creative splendor, there could be no doubt. Indeed, it was in the nature of a miracle, a transformation. But was it not to have been, also, a surrender, and perhaps the saddest known to D. in his life? 6)

Von diesem Augenblick an war das Moment der gegenseitigen Beeinflussung natürlich nicht mehr relevant. Von Eliots späteren Werken fand nur noch "Murder in the Cathedral" Aikens Beifall.⁷⁾

6) Ushant, S. 215 f.

7) Frederic J. Hoffmann, S. 24.

In früheren Zeiten aber war Eliots Nähe und Einfluss von Aiken sogar als Gefahr erkannt worden.⁸⁾

Dennoch aber blieben Eliot und Aiken bis ins Alter freundschaftlich verbunden.

Als Aiken mit Eliots "Prufrock"-Manuskript nach London reiste, war dies zugleich der Auftakt zu vielen neuen Begegnungen, vor allem mit der damaligen englischen Avantgarde. Dazu gehörte vor allem die Gruppe der "Imagists", zu deren Kern vier Amerikaner, Ezra Pound, Amy Lowell, John Gould Fletcher und H.D. (Hilda Doolittle), sowie drei Engländer, nämlich Richard Aldington, F.S. Flint und D.H. Lawrence zählten. Ihr Sprachrohr war die Zeitschrift "Egoist". Ezra Pound war schon damals gleichzeitig Mitglied der Gruppe "Vorticist" mit ihrer Zeitschrift "Blast", zu der nicht nur Dichter, sondern auch Maler und Bildhauer gehörten. Pound war bereits in heftige Meinungsverschiedenheiten mit Amy Lowell über das Programm der Gruppe verwickelt. Von ihm stammt der etwas boshafte Ausdruck "Amygism". Daneben existierte auch noch die "Bloomsbury"-Gruppe mit Virginia Woolf, Clive Bell und Lytton Strachey. Dass Aiken in Kontakt mit vielen Vertretern der verschiedenen Kreise kam, können wir seiner Autobiographie entnehmen. Dass sich die verschiedenen Gruppen zum Teil heftig bekämpften, schien ihn eher zu amüsieren. In "Ushant" kommt diesbezüglich eine kritische Haltung zum Ausdruck. Kritisch war sie vor allem Ezra Pound gegenüber, der in "Ushant" als Rabbi Ben Ezra auftritt, was laut Jay Martin eine Anspielung auf Pounds Antisemitismus sein soll. Aiken hatte Pound gegenüber seine Position von Anfang an als unvereinbar mit dessen Auffassungen festgelegt. Gleichzeitig bezeugt er aber seine Dankbarkeit darüber, dass Pound ihn überall in London eingeführt habe.

Auf die Frage, ob Pound ihm auch für seine Arbeit nützlich gewesen sei, antwortete Aiken jedoch:

Not a bit. We agreed to disagree about that right off, and I felt right off too, that he was not for

8) Ushant, S. 173.

me, that he would become the old man of the sea
and be on my shoulders in no time.⁹⁾

In "Ushant" werden noch einige aggressive Briefe Pounds erwähnt,
unter anderem einer mit Pounds Bemerkung, dass Aikens einzige
gute Tat die Entdeckung Eliots gewesen sei.¹⁰⁾

Diese Animositäten werden verständlich, wenn man weiss, dass
sich Aiken wiederholt kritisch über die Gruppe der "Imagisten"
geäussert hat. In verschiedenen der kritischen Aufsätze kann man
Aussagen folgender Art lesen:

We can't go on forever talking in the loose language
of 1917, which Mr. Pound seems to desire; times have
changed.¹¹⁾

...straying too far in search of flowers of vividness
and color, they have ended by losing themselves in a
Plutonian darkness of unrelated sensory phenomena.¹²⁾

Ezra Pound seinerseits bemerkte einmal bissig:

Swinburne plus Fletcher minus Aiken equals Aiken.¹³⁾

Damit wird Aiken eindeutig als imitativer Dichter bezeichnet.

Die Auseinandersetzung mit Ezra Pound war von allem Anfang an
einer grundsätzlichen Meinungsverschiedenheit über das Wesen
der Dichtung zuzuschreiben gewesen.¹⁴⁾

Mit John Gould Fletcher, in "Ushant" "Farouche John" genannt
- auch dies natürlich eine Anspielung (hier auf ein etwas hitzi-
ges Temperament) - tritt eine dritte, wichtige Gestalt in Aikens
Leben auf. Die erste Begegnung mit Fletcher fand in London im
Jahre 1914 statt. Die Beziehung intensivierte sich allerdings
erst später in Boston, wo Aiken und Fletcher während drei Jahren

9) Paris Review No. 42, 1968, S. 107.

10) Ushant, S. 219.

11) CC, S. 326 f.

12) Conrad Aiken, Scepticisms (New York: Knopf 1919), S. 151.

13) Paris Review No. 42, 1968, S. 108.

14) Jay Martin, S. 17.

(1915-1918) als Nachbarn lebten. Der gegenseitige Einfluss scheint, was das Werk betrifft, nicht sehr gross gewesen zu sein, doch denkt Aiken gerne an die literarischen Streitgespräche zurück, die er mit Fletcher führte.

Im äusseren Lebenslauf gibt es aber einige Parallelen. Beide Dichter waren sehr mit England verbunden. Fletcher hielt sich von 1908-1915 und von 1918-1933 in England auf. Beiden Dichtern fehlte der durchgreifende Erfolg beim Publikum, beide erhielten dennoch den "Pulitzer Prize", beide unternahmen im selben Jahr einen missglückten Selbstmordversuch. Diese Beziehung scheint eine der tiefen, dauernden Freundschaften in Aikens Leben gewesen zu sein. In Aikens Autobiographie finden wir die ganze Tragödie Fletchers erzählt, seine verzweifelten Anstrengungen, sich im Leben zurechtzufinden, sein Rückzug aus der menschlichen Gesellschaft, der Selbstmordversuch, bis zu dem für Aiken schockartigen Erlebnis, als er eines Tages einen aus der Irrenanstalt "Bedlam" herausgeschmuggelten Brief von Fletcher erhielt. Mit diesem wollte sich Fletcher endgültig von der Aussenwelt und von den wenigen Menschen, die ihm etwas bedeutet hatten, verabschieden.

Mit Hilfe von Aerzten und einem Rechtsanwalt gelang es Aiken, Fletcher aus Bedlam herauszuholen und seine Rückkehr nach Amerika zu veranlassen. Das war im Jahr 1933. Später, im Jahr 1950, beendete Fletcher doch noch sein Leben durch Selbstmord. Zwei Jahre zuvor erhielt Aiken einen Brief von ihm, in dem steht:

You know, Aiken, we are forgotten, we might as well face it.¹⁵⁾

Eine weitere bedeutende und lange andauernde Beziehung Aikens war diejenige zu Harold Monro, dem Inhaber des "Poetry Bookshop" und Herausgeber der Zeitschrift "Drama". In "Ushant" tritt er als "Arnault" auf. Monro war im Londoner Kulturleben der zwanziger Jahre eine wichtige Figur. In seinem "Poetry Bookshop" fanden regelmässig Dichterlesungen statt, und unter anderem ver-

15) Paris Review No. 42, 1968, S. 108.

Öffentlichte er 1914 die erste Anthologie mit Gedichten der Imagisten unter dem Titel "Des Imagistes". Am Rande werden in "Ushant" weitere Begegnungen in London erwähnt, so mit Rupert Brooke, William Henry Davies, dem "tramp-poet", mit Edward Thomas, mit dem Kritiker John Freeman, dem Kunst- und Musikkritiker Chapman (alias Martin Armstrong), mit Katherine Mansfield und Virginia Woolf.

Als Aiken 1914 des Kriegsausbruchs wegen gezwungen wurde, England zu verlassen, wo er eben Fuss gefasst hatte, war er sehr unglücklich darüber. In den vielen Begegnungen hatte er gefunden, was für jeden Künstler wichtig ist und was er an anderer Stelle mit "creative response" bezeichnet hat. Rückblickend findet Aiken aber:

War, and the diversions, the postponements, of war:
but viewed in retrospect, could one not now say
that the compulsory deviations, from the chosen
"line", the chosen purpose, had been so slight as
to have been almost negligible?¹⁶⁾

Gewiss waren viele verlockende Möglichkeiten damit verbaut, andererseits war die Londoner Atmosphäre auch in Amerika zu spüren, denn die verschiedenen avantgardistischen Bewegungen hatten ein internationales Echo. Das literarische Klima in Boston erwies sich schlussendlich als ebenso wichtig für Aikens Entwicklung, was er allerdings erst viel später erkennt.¹⁷⁾

Nie aber hat sich Aiken entschliessen können, sich einer dieser literarischen Gruppen mit festgesetztem Programm anzuschliessen. Jay Martin bemerkt, dass sich Aikens Position etwa zwischen den beiden Hauptgruppen, die in Amerika tonangebend waren, befunden habe, zwischen den Imagisten und dem Dichterkreis um Robert Frost, Giovannitti, Sandburg und anderen. In bezug auf die Londoner Imagistengruppe bezeichnet Aiken selbst seine Stellung folgendermassen:

16) Ushant, S. 215.

17) Ebenda, S. 217.

In all this extraordinary activity, D.'s position had not been precisely central, but near it: perhaps a little to the left of center.¹⁸⁾

Gerne denkt er an sein erstes Zeichen von Insubordination zurück, das ihm Pound noch zwanzig Jahre später vorwarf,¹⁹⁾ nämlich an seine Weigerung, an dem berühmten "Blast"-dinner teilzunehmen. Er hatte sich damit eine gewisse Freiheit bewahrt.

Als Aiken 1919 nach England zurückkehrte, fand er natürlich völlig veränderte Verhältnisse vor. Ezra Pound war daran, sich in Paris niederzulassen, T.S. Eliot war zur wichtigsten Figur der literarischen Szene in London aufgerückt. Die Jahre zwischen 1920 und 1930 waren einerseits reich an neuen Begegnungen und Erfahrungen, andererseits brachten sie auch Enttäuschungen. Enttäuschungen in dem Sinne, dass er sich in einen literarischen Wettbewerbskampf hineingezogen sah, ob er wollte oder nicht, in "an unceasing literary *sauve-qui-peut*"²⁰⁾. Es war eine Zeit, in der sich immer wieder neue literarische Gruppen formierten und zerfielen, in der aber ein Kreis sich halten konnte, nämlich der Kreis um T.S. Eliot. Aiken umschreibt seine und Fletchers damalige Situation folgendermassen:

but central among them and in the end omnipotent, was the group that erratically and fluctuatingly arranged itself, round the Tsetse's quarterly, and the luncheons and dinners that intermittently celebrated its appearances. In these rituals and observances D. and the farouche John had both shared, but perhaps a little humbly and peripherally: their roles or offices were minor: they were permitted to review books, or even, when an assassination was in order, invited to place the tormenting banderillas, or use muleta and sward.²¹⁾

Mit "Tsetse's quarterly" ist die Zeitschrift "Criterion" gemeint, die Eliot 1922 gegründet hatte und als deren Herausgeber er bis 1939 waltete, als die Zeitschrift ihr Erscheinen einstellen musste.

18) Ushant, S. 218.

19) Ebenda, S. 206 f.

20) Ebenda, S. 232 f.

21) Ebenda, S. 232 f.

Aiken und Fletcher hatten es offensichtlich empfunden, in Nebenrollen gedrängt zu werden, sich in einem Kreis zu befinden, in dem nach Fletchers Aussage "a Machiavellian practice of power-politics, of reputation-making and reputation-unmaking" herrschte.²²⁾ Im weiteren erwähnt Aiken, dass ihre Werke sozusagen nie in "Criterion" erschienen, und wenn, dann nur geduldetemassen. Sicherlich nicht zuletzt als Folge dieser Situation wandte sich Aiken mehr und mehr von der offiziellen literarischen Szene ab. An anregenden Beziehungen fehlte es nicht, er fand sie zeitweise mehr unter Malern und Musikern als unter Dichtern. Unter den Malern seien hier besonders Paul Nash und Edward Burra erwähnt.

Als letzte Gestalt der literarischen Szene ist Malcolm Lowry zu nennen. In Aikens Autobiographie nimmt diese Beziehung einen grösseren und gewichtigeren Platz ein als alle andern. Er tritt dort verschlüsselt als "Hambo" auf. Die erste Begegnung zwischen Aiken und Lowry fand 1929 in Cambridge, Massachusetts, statt. Lowry war damals knapp neunzehn Jahre alt, hatte Aikens Roman "Blue Voyage" gelesen und sich auf Grund dieser Lektüre entschlossen, bei Aiken das Schreiben zu lernen. Er brachte bereits die erste Version seines Erstlingswerks "Ultramarine" mit. Der damals vierzigjährige Aiken vertrat in der Folge Vaterstelle bei Lowry, mit dem Einverständnis von Lowry's Eltern. Lowry verbrachte in den folgenden Jahren alle Ferien bei Aiken in Rye. Es war dies eine überaus komplizierte zwischenmenschliche Beziehung, die für Aiken nicht ohne schmerzliche Erfahrungen verlief. Im Interview für "Paris Review" wird eine Schwierigkeit aufgeworfen:

"He (Lowry) was finishing "Ultramarine". An interesting specimen of his deliberate attempt to absorb me came to light because there was a page recounting the drama of eating the father's skeleton which comes into my own novel "Great Circle". He was going to put this in his book and it didn't seem to matter at all that I'd had the dream and written it out.²³⁾

22) Ushant, S. 233.

23) Paris Review No. 42, 1968, S. 108/109.

Es scheint wichtig, diesen Zwischenfall hervorzuheben. Er wird in "Ushant" auch verwertet. Ein noch wichtigerer ähnlicher Art ist im bereits genannten Interview nicht erwähnt. Aiken trug seit 1920 ein Thema mit sich herum, das ihn stark beschäftigte und das er literarisch zu verwerten plante. Es handelt sich um die William Blackstone Legende.²⁴⁾ Blackstone verkörperte für Aiken den Prototyp des Geistes amerikanischer Unabhängigkeit. Es schwebte ihm damals vor, ein Buch über den amerikanischen Individualismus unter Verwendung von Blackstone als geistigem Schlüssel zu schreiben. Später, während der Krisenjahre, als Aiken am "Massachusetts Guide for Literature" arbeitete, stiess er erneut auf das Thema, konnte sich jedoch noch immer nicht darüber klar werden, wie es am besten in literarische Form umzusetzen sei. Lowry, mit dem Aiken seine Probleme zu diskutieren pflegte, war vom Blackstone-Thema fasziniert, eignete sich die Blackstone-story einfach an und verwendete sie in seinem Roman "Under the Volcano". Chittik nimmt in seinem Artikel "Ushant's Malcolm Lowry" dazu Stellung und sagt: "It's appropriation (of the William Blackstone story) was a near mortal blow to Aiken."²⁵⁾ Aiken selbst bringt in "Ushant" in eher unterkühlter Form zum Ausdruck, wie sehr ihn dieser Vorfall getroffen hat. Er gibt ein Gespräch mit Lowry wieder, das er anlässlich eines Besuches in Mexiko führte. Es ging dabei um die Freudsche These von der Vater-Sohn-Beziehung, nach der der Sohn - im übertragenen Sinne - danach trachtet, den eigenen Vater zu zerstören. Lowry sagte daraufhin, dass er persönlich diesen Akt in seiner Beziehung zu ihm vollzogen habe, er habe ihn sozusagen absorbiert. Damit war die Verwendung des Blackstone-Themas durch Lowry gemeint.²⁶⁾

Aiken hat das Thema später doch noch selber verwendet; in "The Kid" lässt er den Geist Blackstones in verschiedenen bedeutenden Gestalten der amerikanischen Literatur sprechen.

24) Wir werden in Kap. 15 ausführlich darauf eingehen.

25) V.L.O. Chittik, "Ushant's Malcolm Lowry" Queens Quarterly No. 2, 1964, S. 64 ff.

26) Ushant, S. 291.

Irgendwie scheint Aiken aber trotz aller schlechten Erfahrungen für Lowry grosses Verständnis gehabt zu haben, denn er hatte erkannt, dass dieser sich auf mystische Weise mit Blackstone identifiziert hatte:

But the Blackstone theme; which had so fascinated Hambo, and with which Hambo had so early begun to build for himself a mystic identification - for wasn't he destined himself to be another rolling Blackstone, and from Cambridge, Eng., too? - moving to his own southwest and northwest mystical frontiers, his own barrancas and estuaries of good and evil-?27)

Damit wären die wichtigsten Gestalten der literarischen Szene um Aiken - wenigstens soweit sie für die in dieser Studie behandelten Werke von Bedeutung sind - aufgeführt.

Dieser kurze Umriss von den Einflüssen auf Aikens Denken hat uns erlaubt, auf einige wesentliche Aspekte seines Schaffens hinzuweisen, die sich bei der weiteren Untersuchung schärfer herauskristallisieren werden.

27) Ushant, S. 291.

III. AIKENS LITERATURKRITIK

6. Die theoretischen Schriften

Ein Kapitel über Aikens Literaturkritik ist aus zwei Gründen gerechtfertigt. Erstens ist der Umfang seiner kritischen Arbeiten so gross, dass man ihn als wesentlichen Bestandteil seines gesamten Werkes betrachten muss. Zweitens ist es von Vorteil, das gesamte Werk im Licht der theoretischen Reflexionen, die es begleiten, zu lesen, denn es ist zu erwarten, dass sich daraus Schlüsse auf sein eigenes kreatives Schaffen ziehen lassen, speziell in bezug auf die formale Bewältigung seiner Thematik, um die es ja in dieser Arbeit vor allem geht.

Aiken hatte, wie einleitend erwähnt, stets den Rezipienten im Auge und ist von seiner Auffassung, dass Kunst eine wichtige soziale Funktion zu erfüllen habe, grundsätzlich nie abgewichen. Wie er die Beziehung zwischen Autor und Leser sieht, mag folgendes Zitat illustrieren:

What the writing of the poem does to the poet, the reading of it does to the reader; and whether we call it organization with Mr. Richards, or revelation, with the mystics, it is au fond a sharing, a making common, a communication. Criticism, here, will simply say how successful the communication is, and why, and of what; it will regard the poem not as an absolute but as a dynamic: and will trace its reference backwards to the poet and forward to the reader.¹⁾

Es sollte also sozusagen im literarischen Text bereits eine Rolle für den Leser enthalten sein, nämlich die des "impliziten Lesers", der sein Bezugsfeld mit demjenigen des Autors in Verbindung bringt.

1) CC, S. 187.

Daraus, dass sich Aiken eingehend mit der Literatur seiner Zeitgenossen auseinandergesetzt und auch in diesem Rahmen seine Gedanken zur Kunst im allgemeinen formuliert hat, dürfen wir sicher ableiten, dass diese Aussagen erhellend auf sein eigenes Schaffen wirken können.

Zunächst einmal stellt sich die Frage, was einen Dichter dazu bewegen mag, sich auch als Kritiker zu betätigen. Die Meinungen über den Wert von Literaturtheorien, die von Künstlern selbst aufgestellt werden, gehen bekanntlich weit auseinander. R. Diehl führt die zwei häufigsten Gründe für die mehrschichtige literarische Produktion eines Autors an: entweder versuche er, sein eigenes Werk durch eine entsprechende Theorie zu untermauern, oder er versuche, seine theoretischen Vorstellungen durch konkrete Beispiele zu illustrieren.²⁾ Weitere Gründe wären denkbar. Ein Autor kann sich mit seinen schreibenden Zeitgenossen auseinandersetzen - oder auch mit vergangener Literatur -, um seinen eigenen Standort zu bestimmen, vielleicht auch, um ihn erst zu finden, gewissermassen in Abgrenzung seiner eigenen zu andern Literaturformen. Aiken selbst hatte wohl am ehesten den letztgenannten Grund für seine kritische Tätigkeit im Auge, denn er sagte, er habe einen Standpunkt für seine eigene Art zu schreiben gewonnen, indem er seine Zeitgenossen gelesen und ihre Werke rezensiert habe. Ferner war er der Meinung, dass dies ihm mitgeholfen habe, seine "Apologia" zu formulieren.³⁾ Andernorts sagt er zwar, dass bei ihm die Theorie aus der dichterischen Praxis hervorgehe.⁴⁾ Jay Martin wiederum ist der Meinung, dass Aiken seine Kritik bewusst gebraucht habe, um in neue Bewusstseinsbereiche für seine Dichtung vorzudringen.⁵⁾ Sicher wird man nach Betrachten von Aikens kritischem Werk sagen können, dass die aufgeführten Gründe wechselseitig gewirkt haben.

2) R. Diehl, S. 32.

3) Ashley Brown, "An Interview with Conrad Aiken", Shenandoah vol. 15, 1963, S. 23.

4) Conrad Aiken, Collected Poems (New York: Oxford Univ. Press 1961), S. 1026; im folgenden: CP.

5) Jay Martin, S. 12.

Aiken hat sich über den Stellenwert seiner kritischen Arbeiten, insbesondere seiner Rezensionen, sowie über die "poet critics" im allgemeinen eher skeptisch geäußert. Er meinte, sein Massstab könne ja nur dem entsprechen, was er selbst zu vollbringen wünschte. Im Aufsatz "Apologia Pro Specie Sua"⁶⁾ sagt er klar, dass alle kreativen Künstler seiner Meinung nach in einem ständigen Wettkampf um die Gunst des Publikums engagiert seien und dass sie deshalb als Kritiker, bewusst oder unbewusst, ihre eigenen Vorlieben besser bewerten. Sich selbst schliesst er mit ein:

I am no exception to this rule. My own book is, in sum... an ideograph of Aiken. The papers that compose it (my book) were, almost all of them, reviews of books, and they stand pretty much as they were originally written. They represent my own particular attempt to urge the poetic currents of the day in a direction that might be favorable to me. I make no real apology for this: I merely maintain that I do what all poets do.

Von Conrad Aikens literaturkritischem Schaffen, das einen Zeitraum von ungefähr vierzig Jahren umspannt, besteht der weitaus grössere Teil aus Rezensionen und nur ein kleiner Teil aus eigentlichen literaturtheoretischen Aufsätzen. Ueber die Rezensionen hat sich Aiken in seiner Autobiographie eher abschätzig geäußert und bezeichnet einen Teil davon als "potboiling".⁷⁾ Dagegen betont Waterman in seinem Aufsatz, dass kein Grund bestehe, Aiken nicht als Kritiker von Format zu bezeichnen. Vorausgesetzt, man sei sich des Unterschieds zwischen einer Rezension und einem "review-essay" bewusst.⁸⁾ Sicher kann man Aiken nicht als systematischen Literaturtheoretiker bezeichnen, noch kann man ihn einer bestimmten literaturtheoretischen Schule zuordnen. Er hat sich unabhängig seinen eigenen Weg gesucht, hat damit allerdings auch den hohen Preis der Nichtanerkennung bezahlen müssen. Waterman bezweifelt, dass bis heute jemand die

6) CC, S. 33.

7) Ushant, S. 241.

8) "Conrad Aiken as Critic: the Consistent View", Mississippi Quarterly XXXIV, 1971, S. 91.

Bedeutung von Aikens Literaturkritik gebührend zur Kenntnis genommen habe, und fügt bei:

And finally, our refusal to recognize Aiken's importance as critic is part of our refusal to recognize Aiken at all.⁹⁾

Zumindest müsste man Aiken als qualifizierten Rezensenten bezeichnen. Marianne Moore beurteilt ihn folgendermassen:

... he was the perfect reviewer, Diogenes' one honest man, fearing only to displease himself;¹⁰⁾

Es soll in diesem Kapitel nicht darum gehen, Aikens kritische Aufsätze und Rezensionen umfassend zu untersuchen, das wäre auch in gedrängter Form gar nicht möglich, es soll vielmehr versucht werden, zu zeigen, dass sich hier - wie im übrigen Werk Aikens - über einen weiten Zeitraum eine gleichbleibende Schwerpunktsetzung nachweisen lässt, eine "consistent view", wie Waterman im Titel seines Aufsatzes antönt.¹¹⁾

Die Kenntnis dieser Schwerpunktsetzung ist ein wichtiges Instrumentarium zum Verständnis von Aikens eigenem literarischem Schaffen. Wir glauben, dass der intellektuelle Hintergrund von Aikens Ansichten über die Beziehung zwischen Leben und Kunst in seinen kritischen Werken klar dargelegt ist, wenn auch nicht programmatisch. Anhand von vielen Beispielen lassen sich hier seine Ansichten insbesondere über die Funktion der Literatur, über die Aufgabe des Dichters, über den Mechanismus der Kreativität aufzeigen. Diese Gedankengänge lassen sich mit als Grundlage verwenden, in Aikens eigenen Werken nachzuspüren, wie er versucht hat, die von ihm aufgestellten und als richtig befundenen Forderungen zu erfüllen. Sie zeigen auf, wie er selbst immer wieder um die formale Gestaltung seiner Thematik gerungen hat. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass die Interaktion der

9) "Conrad Aiken as Critic: the Consistent View", Mississippi Quarterly XXXIV, 1971, S. 92.

10) Marianne Moore, "If a Man Die", Wake XI, 1952, S. 56.

11) Mississippi Quarterly XXXIV, 1971, S. 91.

Gestaltungselemente in seinem eigenen Werk ausschliesslich nach dem Bewusstseinsprinzip funktioniert habe. Es wäre dies auch eine Beschränkung der Interpretationsarbeit, wollte man versuchen, Aikens Werk lediglich anhand seiner theoretischen Aussagen zu erklären. Man muss sich ja stets vor Augen halten, dass ein literarischer Text meist mehr ist als die Intention des Autors. Wohl entsteht er aus den Materialien der Erfahrung und Kenntnis des Autors, doch ist nicht alles, was in den Text eingeht, diesem bewusst, und insofern enthält er immer eine zusätzliche Komponente.

Die Quintessenz von Aikens theoretischer Basis kann man vielleicht am besten in Kürze mit den Worten von Rufus Blanshard im Vorwort zu Aikens "Collected Criticism" charakterisieren:

it is a sort of anti-theory which insists that the traditional notions of "beauty" stand corrected by what we know now about the psychology of creation and consumption. Since a work of art is rooted in the personality, conscious and unconscious of its creator, criticism should deal as much with those roots as with the finished flower. And since the value of the work depends on the effect it has on the similarly complex mechanism of the observer, there is no absolute scheme of values by which the critic can judge it.¹²⁾

Auch hier wird wieder der Rezipient neben dem Künstler als bedeutender Faktor ins Feld geführt. Speziell wichtig scheint uns die Bemerkung: "since a work of art is rooted in the personality, conscious or unconscious of its creator...". Es wird sich in der Folge zeigen, welche Bedeutung Aiken der Persönlichkeit und dem Bewusstsein des Künstlers beimisst. Er ist der Meinung, dass hinter jedem Kunstwerk das Bewusstsein des Künstlers stehe. Auch Waterman betont, dass Aiken in seinen Rezensionen selten das Hauptgewicht auf das Aesthetische legt, selten Form als Form analysiert, sondern immer die Technik eines Autors in Beziehung zu dessen Bewusstsein betrachtet, dass er damit also eindeutig von einer psychologischen Warte aus argumentiert.¹³⁾ Aikens

12) CC, S. 17.

13) Mississippi Quarterly XXXIV, 1971, S. 97.

Gradmesser zur Beurteilung eines literarischen Werkes wäre demnach die Bewusstseinsentwicklung des jeweiligen Künstlers. Wir finden denn auch in Aikens kritischem Werk immer wieder die in der Regel synonym verwendeten Ausdrücke "consciousness" und "awareness" und werden sehen, dass Aiken die rezensierten Werke je nachdem beurteilt, wie (hoch) er die Entwicklung des Bewusstseins des Autors einschätzte. Dies mag ein eher ungewöhnlicher Ausgangspunkt sein, werden doch hier an literarische Gattungen, die kaum Gemeinsamkeiten aufweisen dürften, dieselben Massstäbe angelegt.¹⁴⁾

Mit wenigen Ausnahmen haben wir als Basis für dieses Kapitel den Band "Collected Criticism of Conrad Aiken: a Reviewer's ABC" verwendet. Hier sind nämlich (wie er im Vorwort bemerkt) alle Aufsätze enthalten, die Aiken rückblickend ohne Aenderungen zu erhalten wünschte.

Die eigentlich literaturtheoretischen Arbeiten im ersten Teil des Bandes sind chronologisch angeordnet. Dies erlaubt, Aikens Entwicklung nachzuvollziehen, Modifikationen in seinen Auffassungen, soweit solche auftreten, aufzuzeigen. Sie bilden, wie schon erwähnt, nicht eine eigentliche Theorie - im grossen und ganzen tritt Aiken für Methodenpluralismus ein - sondern es wird auch hier, wie im übrigen Werk, ein Werdegang gespiegelt. In den frühen Aufsätzen wird auffallend viel Gewicht auf die soziale Funktion der Kunst und die damit verbundene Aufgabe des Dichters gelegt. Als vielleicht wichtigsten Ausgangspunkt der verschiedenen Einflüsse, die auf Aiken gewirkt haben und die ihren Niederschlag auch in den kritischen Arbeiten gefunden haben, muss George Santayana erwähnt werden. Mit ihm blieb Aiken zeitlebens bei der Forderung nach einem philosophischen Gehalt der Dichtung. Auch in späten Jahren noch äusserte er sich stets positiv über diesen Einfluss, speziell auch im Hinblick auf Santayanas Auffassung, dass Dichtung in der Lage wäre, die Religion zu ersetzen.¹⁵⁾ 1966 erklärt er in einem Aufsatz über sein

14) R. Diehl behandelt diese Frage besonders ausführlich. S. 331 ff.

15) Shenandoah, vol. 15, 1963, S. 27.

eigenes Werk, er habe von Santayana gelernt, dass Dichtung philosophisch sein und im Kern eine Weltanschauung haben müsse.¹⁶⁾ Diese Gedanken bilden einen wichtigen Grundpfeiler von Aikens Theorie der Funktion der Literatur.

In der Begegnung mit Freuds Theorien verlagerte sich Aikens Interesse insofern, als er nun über längere Zeit hinweg¹⁷⁾ versuchte, für die Literaturkritik eine wissenschaftliche Basis auf Grund psychologischer Theorien zu finden. Vorerst beeindruckte ihn vor allem Freuds Aussage, dass Kunst im wesentlichen Wunscherfüllung im Sinne von Ersatzbefriedigung sei. Im weiteren lenkte die Freudsche Theorie sein Interesse auch im besonderen auf die Funktion und die Wurzeln der Kunst. Sie schien ihm als Grundlage geeignet, das Geheimnis des schöpferischen Aktes zu erleuchten und für die Ursachen des bisher "Unerklärlichen" eine rationale Erklärung zu finden. Zwar hatte Freud bereits um 1910 den Versuch aufgegeben, eine Erklärung für den kreativen Prozess als Ganzes geben zu können:

The nature of artistic achievement is inaccessible
to us psychoanalytically...

und

it is not a question of psychology.¹⁸⁾

Etwa zur selben Zeit erfolgt Aikens Begegnung mit Kostyleffs Theorie über den Mechanismus poetischer Inspiration. Im Aufsatz "The Mechanism of Poetic Inspiration" setzt sich Aiken mit den Grundzügen dieser Theorie auseinander, die für ihn zwar einen Schritt weiterführte als Freud, aber ihm nicht die gewünschte Erklärung bieten konnte. Kostyleff wandte sich nämlich gegen Freuds Erklärung, dass die Inspiration versteckten Komplexen, vor allem sexueller Natur, zuzuschreiben sei. Er betont seiner-

16) "Poetry and the Mind of Modern Man" in: Poets on Poetry, ed. H. Nemerov, S. 3.

17) Es handelt sich hier vor allem um die Aufsätze der frühen Zwanzigerjahre.

18) Ernst Kris, Psychoanalytic Explorations in Art (New York, 1966), S. 3.

seits, dass sie eine zerebrale Reaktion auf äussere Stimuli sei, und nicht etwa das Resultat einer Entladung übermässiger Emotionen. Nach Kostyleff wäre die Inspiration also eher auf einer zerebralen als auf einer emotionalen Ebene anzusiedeln. Aiken stellt bereits hier einige kritische Fragen und wendet sich vor allem gegen Kostyleffs Behauptung, dass Sprache das Denken bestimme.¹⁹⁾ Hingegen stimmt er ihm im folgenden Punkt zu: nämlich, dass das Unterbewusste ein wesentlicher Bestandteil der poetischen Inspiration sei. Der kreative Prozess selber aber ist seiner Meinung nach ein bewusster Vorgang, der von des Künstlers Bewusstsein und Kunstfertigkeit abhängt. In einem Aufsatz präzisiert Aiken nochmals seine Auffassungen, speziell im Hinblick auf den Punkt, in dem er mit Kostyleff übereinstimmt:

I do not think I have ever believed or maintained anything but that it is usually during a poet's best moments that his medium is least consciously under his control.²⁰⁾

Womit Aiken die Inspiration meint, einen Zustand, der dem eigentlichen kreativen Prozess unmittelbar vorangeht. Aiken definiert ihn als eine Art dualistisches Bewusstsein, als einen Moment, wo die Ebenen des Bewusstseins und Unterbewusstseins in Kommunikation begriffen sind. Der Vorgang, durch welchen dieser Dualismus erreicht werde, könne absichtlich oder unabsichtlich in Gang gesetzt werden, je nach Stimuli. Nochmals betont Aiken aber, dass nachher das Handwerk zum Zuge kommen müsse, mit andern Worten, dass das Können und die Fähigkeit des Dichters das aus den Schätzen des Unterbewussten Gewonnene formen müsse. Im übrigen fordert Aiken Jahre später eine gleichgewichtige Ausgestaltung einer emotionalen²¹⁾ und einer intellektuellen²²⁾ Komponente. Diese neuerliche Betonung einer intellektuellen Komponente weist wieder zurück zu Santayana.

19) CC, S. 34 ff.

20) "Magic or Legerdemain", (1919) in CC, S. 42.

21) "Back to Poetry", (1940) in CC, S. 93.

22) Poets on Poetry, S. 3.

In den zwanziger Jahren aber findet Aiken seine früh geformten Auffassungen über die Funktion der Kunst vor allem bei den Psychologen bestätigt:

with the clouds of myth and mystery blown away, we begin to see more clearly; we shall be better able to understand, to discriminate. And if we are made thus to see that literature plays a vital functional part in our lives, we must eventually begin to value our literature, more consciously, in the degree in which it fulfills that function.²³⁾

Diese Funktion wird vorerst folgendermassen umschrieben:

we see art as fulfilling a definite and useful function in the life of man: feeding his vanity, fostering his illusions, aggrandizing his importance; exalting him (in the form called tragedy) particularly in his defeats.²⁴⁾

Zweck der Kunst wäre also, des Menschen Bedürfnis nach Illusion zu befriedigen. Im Aufsatz "A Basis for Criticism" umschreibt Aiken, was damit gemeint ist, folgendermassen: das angenehme Gefühl, das wir als Schönheit bezeichnen, sei im wesentlichen ganz einfach die Befriedigung, mittels der Phantasie unserer Begrenzung entfliehen zu können in ein erweitertes, harmonisches Universum. Dieses Gefühl verursache nicht Schönheit, sondern sei Schönheit. Ihr Wesen sei Illusion, und diese selbst lebenswichtig. Kunst im allgemeinen sei eine universale Sprache, um die Frustrationen, denen der Mensch ausgesetzt ist, zu heilen.²⁵⁾

Diese noch eng an Freud orientierte Auffassung führte allerdings bei Aiken zu Widersprüchen. Denn mit ihr liesse sich kein Kriterium finden, um zwischen ernsthafter und trivialer Literatur zu unterscheiden, da beide die oben erwähnte Funktion gleichermaßen erfüllen. Aiken sagt denn im selben Aufsatz auch, dass wir kein Recht hätten, sogenannte "vulgäre" Kunst zu verdammen, da diese für den einfachen Leser dieselbe Funktion erfülle wie anspruchsvolle Dichtung für den gebildeten. Später allerdings

23) "Magic or Legerdemain" in CC, S. 41.

24) "A Basis for Criticism" in CC, S. 62 (1923).

25) Ebenda, S. 61.

hat sich Aiken von dieser frühen, an Freud orientierten Auffassung distanziert, hat sich sogar mit aller Vehemenz gegen Tolstois Forderung, wonach Kunst auf der Ebene des einfachsten Bauern verständlich sein müsse, gewandt.²⁶⁾

Aiken hat bemerkenswert früh die Gefahr erkannt, eine Parallele zwischen Freuds Traumarbeit und dem Vorgang des poetischen Werdeprozesses zu ziehen. Die literarische Komposition ist keine "spontane" Assoziation von Bildern und Worten, die sich als unbewusster Vorgang sozusagen von selber schafft. Es ist natürlich nicht verwunderlich, dass Aiken von den Freudschen Theorien beeindruckt war, denn gerade etwas später, in den dreissiger Jahren, finden wir viele Versuche, eine Aesthetik nach diesen Theorien zu formulieren. Susanne Langer meint dazu:

Freud's studies of non-discursive symbolism, and Jung's consequent speculations about "archetypes" were all made in the interest of tracing dream-symbols to their sources, which are ideas expressible in literal terms - the "dream thoughts" which the "manifest dream content" presents. The same thing can, indeed, be done with every product of imagination; and interesting psychological facts will come to light through analysis. Every novel, play or poem contains a wealth of dream material which stands proxy for unspoken thoughts. But psychoanalysis is no artistic judgement, and the many books and articles that have been written on the symbolic functions of painting, music, and literature actually contribute nothing to our understanding of "significant Form". The Freudian conception of art is a theory of "significant motif".²⁷⁾

Zu jenem Zeitpunkt allerdings hatte Aiken längst die Hoffnung aufgegeben, in der Freudschen Theorie die Basis für eine wissenschaftliche Literaturkritik zu finden. Weiterhin stand aber der Aspekt der Funktion, die Kunst zu erfüllen hätte, im Vordergrund, wenn auch die Akzente in der Folge sich etwas verschoben. Wenn diese Funktion in früheren Schriften in dem Sinne umrissen wird, dass der Künstler ein Werk schafft, um des Menschen Bedürfnis

26) "American Writers Come of Age" (1942), in CC, S. 109.

27) Susanne Langer, Feeling and Form (New York: Scribner's Sons 1953), S. 240; im folgenden: Susanne Langer.

nach Illusion zu befriedigen, so wird sie später als Stimulus zur Erweiterung des Bewusstseins der Menschheit verstanden; wir stoßen häufiger auf die Begriffe "consciousness" und "awareness".²⁸⁾ Aiken macht deutlich, weshalb er diesen psychologischen Termini in bezug auf die Literatur so viel Bedeutung beimisst: er sieht eindeutig Zusammenhänge zwischen der Beschaffenheit des menschlichen Bewusstseins und der Entwicklung der Kunst in einer gegebenen Kultur:

It is incontestable that in a certain sense the stream of genuine poetry, in proportion as man has extended his experience, whether outward or inward, has constantly widened. The process is one of accretion.²⁹⁾

Aiken vertritt hier also die Auffassung, dass sich echte Kunst im Verhältnis zur inneren und äusseren Ausdehnung menschlicher Erfahrung erweitert. Des weiteren sieht er die Aufgabe des Dichters als die eines "Bewusstmachers":

whose function it is, iota upon iota, to widen our stream of consciousness.³⁰⁾

Um diese Aufgabe erfüllen zu können, heisst es weiter, muss der Dichter neue Gebiete erschliessen. Gebiete, welche Aiken mit "potentieller Bewusstheit" umschreibt. Die Kunst selbst wird das "ererbte poetische Bewusstsein" genannt. Aiken führt nun weiter aus, wie weit ein Dichter diese Aufgabe erfüllen könne, hänge vornehmlich von dessen Sensibilität ab. Sie umfasst für Aiken auch die handwerkliche Begabung, die ihn befähigt, in seiner Kunst etwas Eigenes zu leisten. Damit hat sich Aiken einen für ihn gültigen Blickwinkel geschaffen, von dem aus er bedeutende und weniger bedeutende Dichter unterscheiden wird. Es wird hier gewissermassen eine Idealvorstellung vom Dichter entworfen, der durch sein im Werk adäquat zum Ausdruck gebrachtes volles Bewusstsein dasjenige der Menschheit erweitern kann. Erstaunlich

28) Vor allem kommen diese Ansichten im autobiographischen Roman "Blue Voyage" und in der Autobiographie "Ushant" zum Ausdruck.

29) "Idiosyncrasy and Tradition" Dial LXVIII, 1920, S. 377.

30) Ebenda, S. 378.

ist, dass dieser Aufsatz bereits 1920 veröffentlicht wurde, gewissermassen parallel zu seiner Beschäftigung mit psychologischen Theorien, die ihn zeitweilig in eine andere Richtung wiesen. Und doch sind in diesem Aufsatz alle Ansätze zu seinen späteren literaturtheoretischen Auffassungen vorhanden, wie wir sie in seinen Aufsätzen der dreissiger Jahre finden. Im Aufsatz "The Future of Poetry" lesen wir:

"Poetry has always kept easily abreast with the utmost man can do in extending the horizon of his consciousness, whether outward or inward."³¹⁾

Das erinnert stark an den Ansatz im Aufsatz aus dem "Dial" und folgt unserer Meinung nach letztlich den Thesen Santayanas. Gewiss hat die Beschäftigung mit der Psychologie dazu beigetragen, diesen Ansatz zu erweitern und zu vertiefen, insofern als sie Aiken einen profunden Einblick in den Mechanismus der menschlichen Psyche eröffnete.

Aiken ist der Meinung, dass die von ihm umrissenen Aufgaben des Dichters und der Dichtung zu jeder Zeit erfüllt werden könnten. Auch die heutige Dichtung, indem sie das fragmentarische Bewusstsein des Menschen reflektiert - nicht etwa Lösungen bietet - hat ihren ebenbürtigen Platz neben grosser Dichtung der Vergangenheit. Aiken versteht diese Aufgabe aber keineswegs in "engagiertem" Schreiben für Gruppen oder Bewegungen:

The poet cannot write, of set purpose, for a group or movement: he can only write for himself, and for that possible group in the future of which he is himself perhaps the prototype.³²⁾

Aiken sagt ferner, dass der Dichter nur dann wahrhaftig sein kann, wenn er seiner selbst, seiner mehrschichtigen inneren und äusseren Welten bewusst ist. Dann sei er auch fähig, dieselben durch sein Werk im Leser anzusprechen. Er ist sich aber bewusst, dass er damit eine fast extrem individualistische Haltung vertritt:

31) "The Future of Poetry" (1931) CC, S. 80.

32) "Back to Poetry" 1940, CC. S. 99.

It is unquestionably, but inevitably and rightly, the extreme of individualism; but it is the individualism from which ultimately all other human values are derived.³³⁾

Dies sind kurz umrissen die wichtigsten Aspekte aus Aikens theoretischen Aufsätzen. Rückblickend ist unsere Aussage bestätigt, dass es sich hier nicht um eine systematische Theorie handeln kann, sondern eher um Versuche, einen eigenen Standort zu finden. Den Versuch, eine eigentliche Theorie zu formulieren, hat Aiken nicht weiter verfolgt. Dessen ungeachtet hat er eine Basis geschaffen, die ihm als Grundlage zu den Rezensionen und für die eigene schöpferische Tätigkeit diente.

33) "Back to Poetry" 1940, CC, S. 98.

7. Die Rezensionen

Die Rezensionen im Band "Collected Criticism" sind, im Gegensatz zu den literaturtheoretischen Aufsätzen, nicht chronologisch, sondern alphabetisch angeordnet. Man mag dies mit Waters¹⁾ be-
dauern, kann aber andererseits den sicher berechtigten Schluss daraus ziehen, dass sowohl Autor als auch Herausgeber fanden, dass sich im Kanon dieser Rezensionen im Laufe der Zeit nichts grundsätzlich geändert habe.

Die Betrachtung der theoretischen Aufsätze hat ergeben, dass sich Aiken in seiner Literaturkritik vornehmlich an den Erkenntnissen der modernen Psychologie orientiert hat. In einem frühen Aufsatz hat er sie sogar als "branch of psychology" bezeichnet.²⁾ Die in den kritischen Aufsätzen entwickelten Theorieansätze bilden im grossen und ganzen die Grundlage zu seiner Bewertung von Literatur in den Rezensionen. Waterman weist darauf hin, dass Aiken in der praktischen Anwendung der aufgestellten Theorien wesentlich grosszügiger gewesen sei als in den theoretischen Auseinandersetzungen.³⁾

Wenn wir nun auf einige ausgewählte Rezensionen eingehen, dann aus folgenden Gründen. Zum einen dienen sie als Illustration der dargelegten Theorien, und zum andern tauchen noch einige neue Aspekte auf, die vor allem in bezug auf die spätere Untersuchung von Aikens Werken von Relevanz sind.

Es sei gleich vorweggenommen, dass die hier aufgeführten Beispiele insofern eine willkürliche Auswahl darstellen, als nur solche berücksichtigt wurden, in denen Aiken diejenigen literarischen Aspekte hervorhebt, die er in seinem eigenen Werk - gleichzeitig oder später - auszuformen versucht hat. Aus den kritischen Aufsätzen haben wir einige Kerngedanken isoliert,

1) G. Waters Conrad Aiken: A Basis for Criticism, Diss. 1974
Rutgers Univ.

2) "Analysis of Poetry" (1922) CC, S. 49.

3) Mississippi Quarterly XXXIV 1971, S. 96.

und es lässt sich nun hier aufzeigen, wie Aiken sie als Leitfaden für seine zahlreichen Rezensionen verwendet hat. Da wäre einmal die Forderung, dass die Funktion der Kunst nie ausser acht gelassen werden dürfte. Wir möchten diese Forderung hier nochmals mit einem Zitat umreißen:

It is useless, or nearly useless to attempt an estimate of the "skill" of a work of art, because, as long as we do not know what the work of art is for, we can not hope to know precisely what will constitute the skill. If criticism is to be a science, then we must begin with the attempt to understand what is the function of art, socially and psychologically. What is the function of art in the community? In the life of the artist? This must be the starting-point, and the inquiry will deal very largely, at the outset, precisely with the question of "theme" as distinguishable from "arrangement". Analysis of the aesthetic values will come later.⁴⁾

Als weiterer Punkt gilt: Bewusstsein und Persönlichkeit des Autors stehen im Zentrum. Wenn Aiken sagt Bewusstsein u n d Persönlichkeit, dann meint er damit, dass mit der Persönlichkeit auch biographische Fakten mit in Betracht gezogen werden. Hier kommen wir zurück auf unsere frühere Aussage, Aiken trete in der Literaturkritik für einen Methodenpluralismus ein. Er war ein sehr sorgfältiger und differenzierter Kritiker und betrachtete seinen Untersuchungsgegenstand von allen möglichen Seiten. Im Aufsatz "A Basis for Criticism" setzt er sich mit den verschiedenen Methoden auseinander. Eingangs bedauert er, dass der Literaturkritik ein wahres Zentrum fehle, im weiteren greift er die rein ästhetisch ausgerichtete Kritik scharf an. Unter Vorbehalt lässt er gelten, dass man die biographische Methode zu Hilfe zieht, und sagt:

we mean by biographical criticism, the effort to see in an artist's life and personality the origins of his art.⁵⁾

4) "T.S. Eliot" (1923) CC, S. 176.

5) CC, S. 58.

Da die Persönlichkeit des Künstlers die Quelle zu dessen Werk ist - und Aiken hat sich bekanntlich eingehend mit der Psychoanalyse auseinandergesetzt - scheint es eine logische Folgerung, dass er sie bei seinen Untersuchungen miteinbezieht. Einschränkend bemerkt er jedoch, dass sie - wie auch die historische Betrachtungsweise - für sich allein genommen ungenügend sei:

but the method has the defect of all empirical method, namely, that it does not go far enough.⁶⁾

Als Hilfsmittel jedoch scheinen sie ihm ein nützliches Werkzeug:

we begin to see the biographical method as a very useful adjunct - precisely as we must see also the historical method.⁷⁾

Ausgangsbasis von Aikens Rezensionen ist zumeist die Untersuchung des formalen und psychologischen Aspektes, wobei der erstere immer im Zusammenhang mit dem Bewusstsein des Autors gesehen wird.

Als Einstieg eignet sich besonders gut die ausführliche Rezension über T.S. Eliots "The Waste Land", weil wir hier einige der in den theoretischen Schriften dargelegten Punkte anvisiert finden. Aiken war ein grosser Bewunderer Eliots und hatte dessen Bedeutung schon früh erkannt, hatte ihn auch von allem Anfang an einen Dichter des Sich-Selbst-Bewusst-Seins genannt.⁸⁾ Dennoch formuliert er hier gewisse Einwände, die er immer wieder, auch in späteren Rezensionen über diesen Dichter, aufgreift. Der gewichtigste dürfte wohl aus Aikens Ueberzeugung resultieren, dass die e r l e b t e Erfahrung das Bindeglied zwischen Autor und Leser sein müsse. Eliot vermittelt seiner Meinung nach Erfahrungen zweiten Grades - solche aus der Literatur. Und indem er eine Literatur der Literatur schaffe, weise er mangelnde Lebensnähe auf, sei nicht vom Leben selbst motiviert. Was Aiken meinte, war, dass Eliots Werk mehr von der Literatur geprägt sei als vom Leben, d.h. dass ihn die literarischen Vorbilder

6) CC, S. 59.

7) Ebenda, S. 59.

8) Ebenda, S. 183.

stärker beeinflusst hätten als das, was er an erlebtem Leben zu verarbeiten gehabt hätte. Ob ein solcher Einwand berechtigt ist, bleibe dahingestellt. Es geht hier lediglich darum, aufzuzeigen, was Aiken von der Literatur erwartete. Er gesteht Eliot zwar zu, dass dessen (fragmentarisches) Bewusstsein adäquat zum Ausdruck komme, sieht "The Waste Land" gewissermassen als Porträt des fragmentarischen Zustandes des heutigen menschlichen Bewusstseins. Gleich danach wirft er ihm aber vor, er missachte die Funktion der Kunst. Zwar bewundert er die brillanten Bilder, findet aber, es fehle ihnen an Kohärenz und intellektueller Einheit. An den Allusionen stört ihn, dass sie beim Leser keine unmittelbaren Assoziationen hervorrufen. Wichtig ist seiner Meinung nach die Kommunikations-Funktion des literarischen Textes. Was zählt, ist nicht nur sein Inhalt, sondern sein Vermögen, auf den Leser stimulierend zu wirken. Er muss zwingend die Assoziationen hervorrufen, die der Autor bezweckt. Er stellt Eliot seine eigene Auffassung einer Allusionsmethode gegenüber:

we admit the beauty of the implicational or allusive method; but the key to an implication should be in the implication itself, not outside of it.⁹⁾

Im weiteren bezeichnet Aiken zwar gerade die Inkohärenz als wirksame Kraft von "The Waste Land" und hebt den emotionalen Wert dem intellektuellen gegenüber als ebenbürtig hervor. Er findet aber Eliots Anmerkungen zu seinen "Bildern" überflüssig:

Its incoherence is a virtue because its donnée is incoherence. Its rich, vivid crowded use of implication is a virtue, as implication is always a virtue - it shimmers, it suggests, it gives the desired strangeness. But when, as often, Mr Eliot uses an implication beautifully - conveys by means of picture-symbol or action-symbol a feeling - we do not require to be told that he had in mind a passage of the Encyclopedia or the color of his nursery-wall; the information is disquieting, has a sour air of pedantry.¹⁰⁾

9) CC, S. 179.

10) CC, S. 181.

Hier wie auch später immer wieder sagt Aiken deutlich, dass der Dichter Symbolismen verwenden soll, die zueinander in Beziehung stehen müssen, um eine formale und intellektuelle Einheit zu bilden. In einer Rezension über ein eigenes Werk kritisiert er sich selber nicht weniger streng:

This indicates a failure on Mr. Aiken's part to discriminate between these emotional symbols (the residue of his experience) which are merely peculiar to himself, and those which are common to mankind.¹¹⁾

Die vom Dichter verwendeten Symbolismen sollten beim Leser unmittelbare Assoziationen hervorrufen. Wo ein Symbol kein allgemeinverständliches Verweisungszeichen darstelle, ermögliche seine Verwendung keine Kommunikation.

Jahre später schreibt er einem Kritiker, der ihn um einen Beitrag zum Thema "Unverständlichkeit in der modernen Dichtung" gebeten hatte:

But the best poet is - isn't he? the one who has learnt how to make his idiosyncrasies intelligible to others - he will calculate the precise weight of his idiosyncrasy and mix it properly with more assimilable elements.¹²⁾

Aiken war Befürworter einer mit Mass angewandten Implikationsmethode. Er weist darauf hin, dass ein Uebermass an Implikationen eine Gefahr in sich birgt:

...the danger, I mean, that one's use of implication will go too far, and that one will cheat the natural human appetite for something solid and palpable.¹³⁾

Im übrigen war er trotz den vielen Einwänden durchaus der Meinung, über "The Waste Land" eine positive Kritik geschrieben zu haben.

11) "Aiken Conrad" (1917), CC, S. 121.

12) SL, S. 183.

13) "Counterpoint and Implication", Appendix zu The Divine Pilgrim: CP, S. 1029.

Aehnlich geht Aiken auch bei Autoren vor, die nun gerade diejenigen Eigenschaften besitzen, die er als Voraussetzungen zum Schaffen von guter Literatur für unerlässlich hält. Dabei greift er gerne zur Methode des Vergleichs. Sowohl Katherine Mansfield als auch Tschechow waren seine grossen Vorbilder. Indem er sie einander gegenüberstellt und mit einem negativen Beispiel konfrontiert, formuliert er seine Auffassung über die Begriffe "objektiver" und "subjektiver" Künstler, Begriffe, die in den theoretischen Schriften nicht in Erscheinung treten. Ausgehend von einer eher negativen Bewertung eines Werkes von D.H. Lawrence wirft er diesem vor, dass er nur selten die "lyrische" Methode verwende:

with its sharp, brief suggestion, its "vox et praeterea nihil" and its total elimination of the personal presence - everywhere so manifest - of Mr. Lawrence.¹⁴⁾

Weitere Einwände sind: dass es ihm an "self-control" und "self-awareness" fehle, dass er zu "self-absorbed" sei und seine vorergründige Präsenz im Werk störend wirke. Von diesem Beispiel ausgehend, versucht Aiken nun eine Definition der erwähnten Begriffe. Er nimmt vorweg, dass sie im Grunde genommen nicht vertretbar seien. Letztlich könne ja jedes Werk nichts anderes sein als des Künstlers Selbstporträt. Folglich könne es im eigentlichen Sinn gar kein "objektives" Kunstwerk geben. Trotzdem versucht Aiken in der Folge, eine brauchbare Definition zu formulieren:

the ideal objective artist is one who, in the production of his self-portrait, employs affective terms - symbolisms of theme and form - which are universally significant and intelligible: whereas the ideal subjective artist is one who in the production of his selfportrait employs affective terms significant only to himself.¹⁵⁾

Weiter sagt Aiken, dass es natürlich den idealen objektiven Künstler gar nicht geben könne und dass der ideale subjektive

14) "D.H. Lawrence" (1924), CC, S. 257.

15) Ebenda, CC, S. 258.

ein Geisteskranker sein müsste. Vereinfacht könne man aber sagen: die Psychose des objektiven Künstlers stimme weitmöglichst mit der Durchschnittspsychose der Menschheit überein, während die Psychose des subjektiven Künstlers nur diesem eigen sei.¹⁶⁾

Um nun auf Tschechow und Katherine Mansfield zurückzukommen: Ersterer verkörpert für Aiken eine Annäherung an den idealen objektiven, letztere an den idealen subjektiven Künstler. Den Unterschied zwischen den beiden sieht er im Ausdehnungsbereich des Bewusstseins. Ueber Katherine Mansfield sagt er zwar einschränkend:

the circle of her consciousness is small and bright,
and we soon know its outermost limits.¹⁷⁾

Hingegen bewunderte er die lyrische Natur ihrer Kurzgeschichten. Er findet, sie nähere sich ihnen wie ein lyrischer Dichter der Dichtung. Dieselbe Qualität sieht er in den Werken Tschechows. Aber darüber hinaus verkörpert dieser für ihn den Dichter mit dem höchsten Ausdehnungsbereich des Bewusstseins:

This, after all is Chekhov's genius - he was a master of mood. His stories offer not only an extraordinary panorama of scenes, actions, situations, but, more importantly, a range of states of consciousness which is perhaps unparalleled.¹⁸⁾

Tschechow sei so sehr im Leben verhaftet gewesen wie Shakespeare. Auf den ersten Blick könnte es befremdlich wirken, dass Aiken sowohl D.H. Lawrence als auch Katherine Mansfield als "subjektive" Künstler bezeichnet und sogar auch bei Katherine Mansfield sagt, ihre Persönlichkeit im Werk sei allgegenwärtig.¹⁹⁾ Der Unterschied liegt jedoch darin, dass Katherine Mansfields Präsenz diesen "bright circle of consciousness" zum Ausdruck bringe, während bei Lawrence eine von Eitelkeit diktierte Persönlichkeit durchschimmere. Darüber hinaus seien Katherine Mansfields Werke

16) "Katherine Mansfield" (1922), CC, S. 294.

17) CC, S. 258.

18) "Anton Chekhov" (1921) CC, S. 151.

19) CC, S. 295.

lyrischer Natur, ähnlich denen Tschechows. Ihre Methode sei diejenige der Dichtung. Sie bediene sich einer nicht-diskursiven, impliziten Ausdrucksweise, während diejenige von Lawrence diskursiv sei mit einer Anhäufung deskriptiver Attribute und gesuchter Bilder. Man habe es hier mit einer ausgesprochen expliziten Ausdrucksweise zu tun.²⁰⁾

Aiken war der Meinung, dass das, was den Sinn in einem Werk ausmacht, zwar enthalten sein muss, aber niemals "expliziert" werden darf. Als einen "Master of Implication" nennt Aiken Henry James, den er in seiner Autobiographie des öfteren auch als sein grosses Vorbild bezeichnet. In einem Aufsatz "A Letter from America" verteidigt er James gegen Angriffe seitens H.L. Menckens und Van Dorens, die James Künstlichkeit und Oberflächlichkeit vorwarfen. In sehr differenzierter Weise umschreibt er die Technik von James:

...it is an affair pre-eminently of relations: a narrative, it would be more exact to say, of relations and contacts (between character and character) always extraordinarily conscious. If it is permissible to conceive of the individual human being as standing like a lighthouse at the center of his small bright center of consciousness; and if we think of another such individual as coming so near to the first that at one point the two bright circles overlap, sharing a small segment in common; and if we then conceive our two individuals as staring, fascinated, at that small segment, with its double light, and as approaching each other, or withdrawing from each other, to watch, in that segment, the permutations of shape and light - living, so to speak, almost wholly in their awareness of the consciousness shared, and having little awareness apart from that; in some such manner we may conceive how it is that Henry James regarded his *dramatis personae*, and moved them, and was moved by them. The story, the poetry, is precisely in these hoverings and perturbations, these pauses and approaches and flights. Everything is hint and gleam. Flat, outrageous statement is nowhere. The expression is at a minimum, the implications are vast.²¹⁾

20) CC, S. 258.

21) "A Letter from America", London Mercury 1921,4, Sept., S. 530.

Dieses Zitat zeigt besonders deutlich Aikens Fähigkeit, die charakteristischen Eigenschaften eines Autors zu erfassen und sie dem Leser verständlich zu machen. Ganz ähnlich verfährt er mit Faulkner, dessen Bedeutung er auch sehr früh schon erkannte und verteidigte. Er brachte Faulkners Methode mit derjenigen von Henry James in Verbindung und sah in seiner Technik den Versuch, die Komplexität des Bewusstseins in Sprache einzufangen. Faulkner reflektiere das Bewusstsein in seiner Entfaltung. Aiken meinte, er habe einen Stil finden müssen, der die Unterscheidung zwischen Form und Thema unmöglich mache:

What Mr. Faulkner is after, in a sense, is a continuum. He wants a medium without stops or pauses, a medium which is always of the moment and of which the passage from moment to moment is as fluid and undetectable as in the life itself which he is purporting to give. It is all inside and underneath, or seen from within or below.²²⁾

Auch hier wird wieder, wie im Zitat über James, auf das kaum greifbare, implizite Enthaltensein von Bedeutung hingewiesen. Faulkner habe, um das Bewusstsein in seiner Entfaltung zeigen zu können, nach neuen Mitteln suchen müssen, die vorerst bei vielen Kritikern auf Unverständnis gestossen seien. Er habe gewissermaßen den Versuch unternommen, das Leben als eine kaleidoskopische Reihe von aufleuchtenden Erkenntnismomenten zu zeigen. Seine häufig verwendeten Kunstgriffe seien die einer fugenähnlichen Alternation des Blickwinkels und einer Konzeption von sich überschneidenden Zeitebenen. Folgendes Zitat scheint uns besonders interessant in Hinblick auf Aikens eigene Prosawerke:

Fugue-like again, in "Absolom, Absolom", where indeed one may say the form is really circular - there is no beginning and no ending, properly speaking, and therefore no logical point of entrance: we must just submit, and follow the circling of the author's interest, which turns a light inward towards the center, but every moment from a new angle, a new point of view. The story unfolds, therefore, now in one color of light, now in another, with references back-

22) "William Faulkner" (1939), CC, S. 205.

ward and forward; those that refer forward being necessarily, for the moment, blind. What is complete in Mr. Faulkner's pattern, a priori must nevertheless be incomplete for us until the very last stone is in place.²³⁾

Uns scheint, dass die Intention, ähnliche Strukturelemente zu verwenden, bei Aikens Autobiographie "Ushant" im Hintergrund stand.

Häufig tritt in Aikens Rezensionen auch der Hinweis auf musikalische Analogien auf. Sie werden, wo immer Aiken sie zu sehen glaubte, lobend bewertet. Es ist jedoch zu vermuten, dass dies Aikens Interessenlage, insbesondere zur Zeit seiner "Symphonies", widerspiegelt. Aiken hat sich, wie wir noch sehen werden, ausführlich mit Musik und ihrer möglichen Entsprechungen in der Literatur beschäftigt. Er hat aber die musikalische Qualität nicht durchwegs als unerlässliche Komponente erklärt. Rückblickend äussert er sich sogar etwas skeptisch in bezug auf seine eigenen Versuche:

This musical preoccupation, or obsession, took me too far at times; but there is some justification for it. I think there is more to be said for the "symphonies" than some critics have granted.²⁴⁾

In diesem kurzen Umriss wurde versucht, die Hauptlinie von Aikens Forderungen an die Eigenschaften guter Literatur auf möglichst kurzem Raum zu skizzieren. Die Auswahl der wenigen Beispiele erfolgte im Hinblick auf die Untersuchung der von ihm formulierten Qualitäten in seinem eigenen Werk. Damit ist der Vielfalt seiner Rezensionen keineswegs Genüge getan.

Wir dürfen letztlich den Ausführungen Aikens entnehmen, dass er für sich selbst zur Einsicht kam, dass Dichtung - und die poetische Vision des Lebens - des Menschen echtestes Existenzgefühl enthalten und in diesem Sinne die "logischen" Denksysteme und die Religion ersetzen könne. Vorausgesetzt, man messe dem Be-

23) CC, S. 205.

24) Shenandoah, vol. 15, 1963, S. 35.

wusstsein und der Erweiterung des Bewusstseins die nötige Bedeutung bei. Aiken greift hier wieder auf Santayana zurück, dessen Auffassungen für ihn einen unveränderlichen Stellenwert behalten haben. Wir lesen in einer seiner Rezensionen über Eliot:

And I cannot agree with Mr. Eliot that poetry cannot be philosophic, or can only borrow its thinking: poetry can think deeply and still be poetry; it has thought deeply in the past, and is learning to think again. Poetic "thinking" is real thinking. What about Zarathustra?²⁵⁾

Dass Aiken mit "philosophischer" Dichtung keineswegs eine "didaktische" im Auge hatte, dürfte aus seinen literaturkritischen Werken hervorgegangen sein. Wir möchten gerne noch folgende Worte eines Kritikers aus dem "Times Literary Supplement" beifügen:

Increasingly poetry has become a way of writing, not a way of thinking. Yet not to like Aiken (or Shelley, of course) is a confession of not being capable of thinking in poetic terms.²⁶⁾

25) CC, S. 188.

26) Times Literary Supplement 19.4.1963, anon.

IV. REISEMATHEMATIK IN DEN EINZELNEN WERKEN

8. Bemerkungen zu den formalen Gestaltungselementen in Aikens Werken

Im Kapitel über Aikens Literaturkritik haben wir seine Ansichten über die Funktion der Literatur und die Probleme der ästhetischen Form in grossen Zügen dargelegt. Bevor wir uns den einzelnen Werken zuwenden, scheint es angebracht, einige einleitende Bemerkungen zu Aikens technischer Gestaltung seiner Hauptthematik einzuschieben. Dies wird uns erlauben, bei der Behandlung der verschiedenen Werke eingehender darauf zurückgreifen zu können, auf Ähnlichkeiten sowohl in der Struktur der Texte als auch der Bildwahl hinzuweisen und im übrigen einen Bezug zu Aikens literaturtheoretischen Ausführungen herzustellen. Wie sich aus diesen bereits herauskristallisiert hat, legt Aiken grossen Wert auf die Allgemeinverständlichkeit von Symbolen und Allusionen. Er bekundet eine Vorliebe für musikalische Analogien und schätzt Prosawerke mit lyrischen Zügen besonders hoch ein.

Bei der Untersuchung von Aikens eigenen grösseren Prosawerken fällt auf, dass er sich vorwiegend der Stream-of-Consciousness-Technik bedient. Dies kann kaum verwundern. Wie wir bei unseren Ausführungen über Aikens Werdegang gezeigt haben, hat er sich eingehend mit Freud, Bergson und am Rande auch mit William James beschäftigt. Die Technik des Stream-of-Consciousness geht ja letztlich auf die Erkenntnisse dieser Denker zurück, und der Begriff selber stammt - wie bereits erwähnt - aus William James' Werk "Principles of Psychology". In diesem Zusammenhang muss aber noch auf Henry James hingewiesen werden. Aiken hat sich, wie viele andere auch, an dessen Werk geschult. Mary Rountree sagt über Aiken, und dem ist wohl zuzustimmen, dass er von Henry James die Technik übernommen habe, Handlung und handelnde Personen in einem Werk möglichst im Brennpunkt des Bewusstseinszentrums einer einzigen Person entstehen zu lassen.¹⁾ Wir verweisen

hier auch auf Aikens eigene Charakterisierung von James' Technik auf Seite 56 dieser Arbeit.

Melvin Friedman unterscheidet in seinem grundlegenden Werk "Stream of Consciousness: a Study in Literary Method"²⁾ drei verschiedene Anwendungsarten, nämlich "interior monologue", "sensory impression" und "internal analysis", die je verschiedene Bewusstseinssebenen in den Vordergrund stellen. So kann der "interior monologue" sowohl die ganze Skala vom Unbewussten über das Vorbewusste zum Bewusstsein im engeren Sinne umfassen als auch lediglich einen Teil dieser Bereiche. Nach Friedman handelt es sich hier gewissermassen um einen direkten, unvermittelten Ausdruck des Bewusstseins, sei es in Gedankengängen oder in blossen Eindrücken. Die "internal analysis" ist demgegenüber mit einem Teilgebiet des Bewusstseins beschäftigt und vor allem sprachlich orientiert. Friedman sagt:

Internal analysis tends to summarize the impressions of the character in the words of the author and consequently never strays from the region closest to directed thinking and rational control.³⁾

Die dritte Variante, "sensory impression", ist eher ein fragmentarischer Akt und am weitesten vom "Bewusstsein", im engeren Sinne verstanden, entfernt. Als Paradebeispiel, in dem diese verschiedenen Anwendungsarten in allen nur denkbaren Abwandlungen meisterhaft angewandt wurden, gilt unbestritten James Joyces "Ulysses". Conrad Aiken war, wie viele andere Autoren jener Zeit, von Joyces Werk beeindruckt. Er äusserte sogar die Befürchtung, sein erster Roman gerate ihm zu sehr nach Joyces Manier.⁴⁾ Wir dürfen hier aber mit allem Nachdruck darauf hinweisen, dass zu jener Zeit eine ganze Reihe zeitgenössischer Autoren ebenfalls die Stream-of-Consciousness Technik anwandten. Und zwar ist dies keineswegs vordergründig dem Einfluss von Joyce zuzuschreiben, denn letztlich entstand diese Methode aus den neuen Erkenntnissen

1) Mary Rountree, S. 160.

2) Melvin Friedman, op. cit. (New Haven, Yale Univ. Press 1955).

3) Ebenda, S. 5.

4) SL, S. 93.

auf dem Gebiet der Philosophie und Psychologie, vor allem auch aus einem neuen Bewusstsein der Komplexität des Zeitproblems. Dorothy Richardson hat dies bezüglich des Einflusses von Bergson auf die Literatur treffend formuliert:

No doubt, Bergson influenced many minds, if only by putting into words something then dawning within the human consciousness: an increased sense of the inadequacy of the clock as time-measurer.⁵⁾

S.K. Kumar formuliert in seinem Werk "Bergson and the Stream of Consciousness Novel" einige Charakteristika dieser neuen Schreibtechnik. So betont er, dass Autoren, die sich dieser Technik bedienen, ihre Figuren in der Regel nicht als fertig geformte Charaktere darstellen, sondern immer als Personen, die sich in einem Werdeprozess befinden. Es wird deutlich, dass es darum geht, die Realität von innen her zu erfassen, in einem je eigenen Rhythmus der Gedanken und Erfahrungen des jeweiligen Protagonisten. Weiter bemerkt Kumar:

But whatever devices employed by stream of consciousness novelists, their fundamental intention is to make words perform the function of "fluid concepts" and thus represent experience as a process.⁶⁾

Wir möchten hier vorwegnehmen, dass wir Aikens Romane als "lyrische Romane" bezeichnen können. Deshalb müssen wir hier noch etwas weiter ausholen. Ralf Freedman sagt in seinem Werk "The Lyrical Novel", in dem er sich mit diesem Genre beschäftigt, dass die Stream-of-Consciousness-Technik nicht notwendigerweise eine lyrische Form in sich schliesse, dass hingegen durch deren lyrische Verwendung eine Konstruktion aus Bildern und Gedanken entstehe, die Prosa und Lyrik einander in die Nähe rücken lassen:

In this strangely alienated, yet somehow essential genre, the direct portrayal of awareness becomes the outer frontier where novel and poem meet.⁷⁾

5) Shiv K. Kumar, op. cit. (New York: New York Univ. Press 1963), S. VII.

6) Ebenda, S. 35.

7) Ralf Freedman, op. cit. (Princeton N.J.: Princeton Univ. Press 1963), S. VI.

Dass diese lyrische Verwendungsart der Stream-of-Consciousness Technik Aikens Intentionen am nächsten kommt, belegen seine Ausführungen über Katherine Mansfield und Anton Tschechow (in unserem Kapitel über Aikens Literaturkritik).⁸⁾ Dass wir auch einen Exkurs in die Anwendung musikalischer Analogien in Aikens Werk unternehmen, liegt schon deshalb auf der Hand, weil sich Aiken immer wieder recht ausführlich zu diesem Problem geäußert hat und all seine Romane sowie einen Teil der Lyrik als "symphonies" bezeichnet hat. In bezug auf seine Prosawerke sagt er folgendes:

But of all the fiction it should be noticed that, apart from this preoccupation with the probing of consciousness, there is always an insistence on structure and form. Great Circle and Conversation are, in effect, symphonies; so is Ushant, and with a difference, Blue Voyage. Much the same can be said of the stories: I think of them, as indeed I do of the novels, as one would of music, or poetry, or even a kind of mathematics: a statement which is not only true, but elaborately and logically designed: the truth finding an aesthetic form.⁹⁾

Man kann sich fragen, weshalb Aiken den Wunsch hatte, auch in den Prosawerken der Musik analoge Formen zu verwenden. Dazu ist zu bemerken, dass besonders bei Autoren, die die Stream-of-Consciousness Technik anwenden, das Bedürfnis besteht, in irgendeiner Form dem Fluss der Assoziationen des Bewusstseins und Unterbewusstseins, der leicht den Eindruck des Chaotischen entstehen lassen könnte, eine strenge, klar konzipierte Struktur zu unterlegen. Davon abgesehen, hat Aiken schon früh eine Affinität zur Musik entwickelt. In seiner Autobiographie weist er darauf hin, dass er sich auf seiner Hochzeitsreise in Rom fast ausschliesslich dem Studium des Kontrapunkts gewidmet habe. Und im Vorwort zu "The Divine Pilgrim" mit dem Titel "Counterpoint and Implication"¹⁰⁾ sagt er, dass er schon immer eine Vorliebe für architektonische Struktur in der Dichtung gehabt habe, analog zur Struktur in der Musik:

8) S. 54 ff. dieser Arbeit.

9) Contemporary Novelists (New York: St. Martin's Press 1973), Ed. James Vinson, S. 21.

10) CP, S. 1025 ff.

What I had from the outset been somewhat doubtfully hankering for was some way of getting contrapuntal effects in poetry - the effects of contrasting tones and themes, a kind of underlying simultaneity in dissimilarity. It seemed to me that by using a large medium, dividing it into several parts, and subdividing these parts into short movements in various veins and forms, this was rendered possible. I do not wish to press the musical analogies too closely. I am aware that the word symphony, as a musical term, has a very definite meaning, and I am aware that it is only with considerable licence that I use the term for such poems as Senlin and Forslin... But the effect is, very roughly, that of the symphony or symphonic poem.

Aiken geht es also mehr um die musikalische Struktur, um musikalische Form, als um musikalische Klangfarben der Wörter oder um musikalische Begriffe. Obwohl wir auch diese werden berücksichtigen müssen. Wir finden nämlich in seinen Werken eine beachtliche Menge von Begriffen aus der musikalischen Fachsprache, die häufig als Metaphern verwendet werden: variation, counterpoint, music, gigue, fugue, fugal, passacaglia, symphony, chord, rhythm, resolution, dance, leitmotif, to syncopate, to compose. Ein Satz aus Aikens Autobiographie möge zur Illustration dienen: "The grand tour, indeed, had from that point onward become pure fugue, the two themes, the two voices, pursuing and overlapping each other, the twin and ambivalent voices of sex and art."¹¹⁾

Man muss sich natürlich hüten, die musikalischen Termini teilweise auf die Literatur anzuwenden. Es kann sich immer nur um Annäherungen handeln. Doch ist es auch für den Musikunkundigen durchaus möglich, die Natur des Kontrapunktes zu verstehen: es ist die Kunst, eine oder mehrere selbständige Stimmen einer Grundmelodie so zuzuordnen, dass dennoch ein harmonisches Ganzes entsteht. Die Schwierigkeit ergibt sich erst, wenn wir bedenken, dass Musik raumbezogen ist, dass hier also eine Simultaneität verschiedener Stimmführungen möglich ist. Sprache hingegen kann sich nur in einem zeitlichen Nacheinander vollziehen. Deshalb kann die im räumlichen Miteinander der Musik erzielte Harmonie

11) Ushant, S. 164.

im Sprachlichen gar nicht in gleicher Weise vollzogen werden. Auf dieses Problem zielt Aiken sicher mit seiner Aussage "a kind of underlying simultaneity in dissimilarity".¹²⁾ In der Literatur kann dieser kontrapunktische Effekt erzielt werden, indem man die Themen im Rahmen ihrer gegenseitigen Beziehungen an- und abschwellen lässt und dies in Form von wiederholtem Gebrauch von Leitmotiven verdeutlicht. Wir werden bei den einzelnen Werken dann sehen, wie Aiken diese Probleme von Fall zu Fall gelöst hat. Im folgenden sei noch in grossen Zügen der Aufbau einer Symphonie skizziert. Vom strukturellen Aufbau her verwendet sie in ihrem ersten Satz meist dasselbe Aufbauschema wie die Sonate. Sie ist nur in den Themen weitschichtiger, kann also etwa als "erweiterte Sonate" bezeichnet werden. Der Aufbau einer Sonate sieht folgendermassen aus:

1. Exposition

- a) Hauptsatz (1. Thema) in der Haupttonart
- b) Zwischensatz (Ueberleitungsgruppe, modulierend)
- c) Seitensatz (2. Thema) in der Dominanten oder Dur (Moll) Paralleltonart
- d) Schlusssatz (Schlussgruppe)

2. Durchführung

In entferntere Tonarten ausweichend, thematische Arbeit

3. Reprise

Wiederholung von Teil 1, mit den Varianten b ohne Modulation, c in der Haupttonart

4. Coda (Schlussteil)

Bisweilen an die Durchführung angelehnt

Wie man sieht, hat die Sonate (und somit auch die Symphonie) einen ziemlich straffen Aufbau. Es wäre aber sicher verfehlt, in einem literarischen Werk, das als Symphonie oder Sonate bezeichnet wird, nach jeder Einzelheit des obigen Schemas zu suchen. Es kann sich immer nur um eine Anlehnung in groben Zügen handeln.

12) cf. S. 63 dieser Arbeit, Fussnote 10.

Auch von der Symbolverwendung war im Kapitel über Aikens Literaturkritik bereits die Rede. Sie nimmt bei ihm im Rahmen der ästhetischen Probleme einen wichtigen Raum ein. Ein Symbol ist für ihn sozusagen Träger einer metaphysischen Wirklichkeit. Im Zusammenhang mit seiner Auffassung über die Funktion der Literatur wird verständlich, dass er auf die Allgemeinverständlichkeit der Symbolik grosses Gewicht legt. Aiken hat ja die Meinung vertreten, dass die Botschaft des literarischen Textes aus dem Bereich der Lebenserfahrung des Autors - aus dessen verarbeitet, reflektierter Erfahrung - entstehen müsse. Um diese in ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit darstellen zu können, wird er sie in Bilder und Symbole des anschaulichen Denkens transformieren. Die diskursive Sprache scheint ihm als Mittel inadäquat, die tiefste und ungeschmälerte Totalität menschlicher Erfahrung zu vermitteln. Dazu bedarf es der Bilder. Das wäre auch im Sinne von Susanne Langer, die Kunst im allgemeinen als "symbolical transformation of experience in contradistinction to a discursive statement and exposition" sieht.¹³⁾ Wir dürfen hier mit Jay Martin sagen, dass Aikens eigene Werke ein Höchstmass an Reflexion enthalten, ohne je diskursiv zu sein.¹⁴⁾ Aiken hat sich sowohl in seiner Literaturkritik als auch in seinen anderen Werken ständig mit den grundlegenden ästhetischen Problemen der Literatur beschäftigt: auf welche Weise der Dichter im willkürlichen Zeichen des Wortes all das, was als Symbol des Innern da ist, erfassen, festhalten und umschreiben kann. Er sieht die Poiesis durchaus im Sinne Aristoteles', nämlich als das Erschaffen eines Textes aus anschaulichem Denken, das eine durch wissenschaftliches Denken nicht zu ersetzende, eigene Erkenntnisleistung bringt. Aiken möchte in seiner Symbol- und Bildsprache verständlich sein, um letztlich auch in den Bereich des Lesers zu gelangen. Schreiben ist für ihn eine geistige Aktivität, in die der Leser durch des Autors Vermittlung einbezogen wird. Struktur, Symbolik, Allusionen sind alle kreative Kunstgriffe, deren sich des Autors Phantasie in einer je ihm

13) Susanne Langer, Philosophy in a New Key (Cambridge, MA.: Harvard Univ. Press 1976 cl942), S. 44, 79 ff.

14) Jay Martin, S. 3.

eigenen Weise bedient, um seine "Idee" zu vermitteln. Um die gewünschte Wirkung beim Leser zu erzielen, muss nach Aikens Meinung Emission des Autors und Rezeption des Lesers sich möglichst weitgehend auf derselben Ebene bewegen. Ein Symbol evoziert den Sinn des Gesagten ja nur dann, wenn wir die Beziehung, die ihm zugrunde liegt, erkennen können. Das heisst nun nicht, dass sich Aiken ausschliesslich traditioneller Symbole bedient hat, wenn wir auch eine beachtliche Zahl davon in seinen Werken finden. Letztlich kommt es auf die Art und Weise an, wie die bekannten, universellen Symbole verwendet werden. Wir lesen bei E.W. Carlson in seinem Aufsatz "The Range of Symbolism in Poetry":

Because the use of the conventional symbol generates stock response, the modern creative poet uses the traditional symbol only when he can augment it with some increment of contextual meaning around the basic myth.¹⁵⁾

Diese Umschreibung der Erweiterung eines bekannten Symbols in der neueren Literatur durch den Kontext trifft unseres Erachtens auf Aikens Methode zu. Die immer wieder verwendeten Symbole werden durch die Art, wie sie formal zueinander in Bezug stehen, zu bedeutungsträchtigen Konstanten im einzelnen Werk und noch viel mehr im grösseren Zusammenhang - in der Perspektive des gesamten Werkes. Carlson führt weiter aus, dass die Art der Anwendung sogar wichtiger sei als die Art des Symbols:

the poet must adapt or augment it creatively in order to offer the reader the participative realization of artistic experience. The real test is the way the symbol functions.¹⁶⁾

Es wird sich zeigen, dass es Aiken gelungen ist, im Kontext des Ganzen ein Beziehungsnetz von Bedeutungen zu schaffen, die vom Leser erkannt werden können. Auf welche Art und Weise, wird die Untersuchung der Werke zeigen. Auch Norman Friedman betont in seinem Werk "Form and Meaning in Fiction", dass es die Art der Verwendung von Symbolen sei, die Kunst oder das Triviale ausma-

15) South Atlantic Quarterly, vol. 48 (1949), S. 442.

16) Ebenda, S. 443.

chen.¹⁷⁾ Da wir in unserer Arbeit als Leitfaden das Reisemotiv bei der Werkanalyse benützen, werden wir vorerst einen kurzen Blick auf diesen Symbolkomplex werfen.

Im allgemeinen weiss man um den offensichtlichen Symbolgehalt, den "Reise" impliziert. Das Reisemotiv bedeutet Veräusserlichung eines inneren Vorganges. Für Aiken sind die Reisenden die "Sucher". Sie stellen für ihn gewissermassen den idealen Menschentyp dar, auf den er in seinen Werken oft verweist, z.B. Ishmael, Blackstone, die Juden.¹⁸⁾ Besonders oft hat er das Motiv der Seereise verwendet, die Darstellung der mikrokosmischen Welt des Menschen auf einem Schiff im Makrokosmos des Ozeans. Das Schiff bedeutet Ordnung, menschliche Gesellschaft, - es ist auch Symbol für das Selbst - die See das Chaos, das Ungeordnete der Natur. Es handelt sich um eine dynamische Wechselbeziehung, nicht bloss um einfache Polarität. Die See-Schiff-Dichotomie hat eine gewisse allgemeine Bedeutung, kann aber in verschiedenen Kontexten verschiedene Wertbestimmungen annehmen. Wenn wir sagten, dass Schiff und See nicht bloss als Polaritäten zu sehen sind, dann deshalb, weil allein schon das Bild der See potentielle Polaritäten enthält. Sie kann nebst den positiven Aspekten der Magna Mater auch das Gegenteil, das Gesicht der Verschlingenden zeigen, kann Myriaden von Formen annehmen. Sie kann als Bildkomplex beides, Mikrokosmos und Makrokosmos verkörpern, Innenwelt und Aussenwelt, das Universum, die jenseitige Welt, die Unendlichkeit. Ihre zwei essentiellen Aspekte sind die unaufhörliche Bewegung und die scheinbare Formlosigkeit. Dazu gehören auch die arktischen Ströme und der Golfstrom, es gehören letztlich auch die Landschaften dazu, zwischen denen die See liegt. Wir haben es hier mit einem ausserordentlich reichen Bildkomplex zu tun.

Wie wir bereits sagten, hat Aiken auch "private" Symbole geschaffen. Wir haben darauf hingewiesen, dass er im Zusammenhang mit der Verwendung musikalischer Strukturen oft Metaphern

17) Norman Friedman, op. cit. S. 297; im folgenden: Norman Friedman.

18) Ushant, S. 288 ff., S. 343.

"leitmotivisch" verwendet hat. Wiederholte Metapher ist symbolisch, weil die Wiederholung ein grösseres Feld von Beziehungen schafft.¹⁹⁾ Friedman legt gerade deshalb so viel Gewicht auf den Kontext und sagt, dass auch universelle Symbole nicht automatisch ein und dasselbe bedeuten, sondern durch den Kontext erweitert, verändert und geformt werden.

Nach der Untersuchung einzelner Werke wird sich abschliessend Genaueres über Aikens Methode der formalen Gestaltung sagen lassen.

19) Norman Friedman, S. 291.

9. "Ushant"

Autobiographie, Essay, Roman, - das sind Modellvorstellungen literarischer Form, die beim Versuch, einen inneren Zugang zu "Ushant", dem komplex-vielschichtigen, vielleicht bedeutendsten Werk Conrad Aikens, zu finden, nur in geringem Masse Hilfe und Befriedigung bringen können. Handelt es sich doch hier - wie wir noch genauer sehen werden - um einen literarischen Sonderfall, dessen Strukturanalyse einen grossen Platz in dieser Arbeit einnehmen muss. Weshalb ein Sonderfall? Einmal deswegen, weil das Werk zwar unverkennbar alle Wesenszüge der Autobiographie, des Essays und des Romans gleichzeitig aufweist, dann aber dennoch mehr ist als all dies, etwas Neues, etwas in seiner Art Einzigartiges, ein Sprache gewordener Niederschlag eines existenziellen Selbsterkenntnis-Vorgangs. Am besten wagt man den Einstieg in die Auseinandersetzung mit dem Werk auf direkte Weise, indem man den Sinn jenes faszinierenden Traumes im ersten Kapitel von "Ushant" zu erspüren versucht, der eine Schlüsselstellung im Werk einnimmt und vielleicht am besten zu zeigen vermag, was mit "Sonderfall Ushant" gemeint ist. Beschränken wir uns aber vorerst nur aufs Wesentliche.

D., der sich von Anfang an als "narrator" zu erkennen gibt, träumt hier von vier Menschen, die um einen Tisch versammelt sind. Ihre Aufgabe besteht darin, gemeinsam eine Novelle zu übersetzen. Die vier sind sich uneinig darüber, wo sie bei der letzten Zusammenkunft aufgehört hatten; weder ist ihnen die Seitenzahl im Gedächtnis noch der Inhalt der Handlung. Ihre Meinungsverschiedenheiten über die zu leistende Uebersetzungsarbeit nehmen zu. Sie können sich nicht mehr darüber klar werden, wo die Geschichte überhaupt spielt, in welcher Sprache sie geschrieben ist, deutsch, provenzalisch oder spanisch. Sie entdecken auf einmal, dass sie als Uebersetzer mit den in der übersetzenden Novelle vorkommenden Gestalten identisch sind. Sie selber sind handelnde Personen der Geschichte und gleichzeitig deren Uebersetzer. Geschehen der Geschichte und Uebersetzung dieses Geschehens vereinigen sich also in ein und demselben Akt.

Es liegt uns fern, hier eine analytische Deutung dieses Traum-inhalts geben zu wollen. Es soll lediglich versucht werden, den existenziellen Schwerpunkt zu erkennen, von dem wir glauben, dass er uns den Schlüssel zum "Sonderfall Ushant" in die Hand gibt.

Hervorstechend ist einmal die Gleichsetzung von Handlung und Uebersetzung; dann die Ungewissheit über das Wo und Wann, das Was und Wie der handelnden Personen.

Und was bedeutet hier Uebersetzen, jenes Uebersetzen, das im Traum Aufgabe und Arbeit der vier handelnden Gestalten ist? Wenn wir vom äusseren Wortsinn auf die innere Bedeutung hinziehen, dann sicher so viel wie "übersetzendes" Erkennen, transzendierendes Verstehen dessen, was geschieht. Uebersetzen begriffen als "Simultanübersetzung", simultanes Verstehen der eigenen Handlung, jener Handlung, die letztlich das Leben bedeutet, und dessen Wo und Wann, dessen Was und Wie nie endgültig festgelegt sind, da es ständig im Fluss ist, ohne erkennbaren Anfang und ohne erkennbares Ende.

Der Sonderfall "Ushant" scheint darin zu bestehen, dass Aikens Werk Niederschlag eines solchen absoluten, simultanen Uebersetzens der eigenen Geschichte darstellt: "Ushant" ist Selbst-erkenntnis des eigenen Handelns in statu nascendi oder werk-gewordene Biographie.

a) Thematik und Handlungsablauf

"Ushant" ist zweifellos kein leicht zugängliches Werk, dessen Reichtum sich auf ersten Anhieb ohne eigenen Aufwand erschliessen lässt. Ein ungewöhnliches Werk, darin stimmen fast alle Kritiker, die sich im Laufe der fünfziger und sechziger Jahre damit auseinandergesetzt haben, überein. Ungewöhnlich ist schon die Art und Weise des Anfangs und des Schlusses von "Ushant": "- beginning without beginning" sind die ersten Worte, und im letzten Satz heisst es entsprechend: "... as it had no beginning, can have no end".

Der Ablauf der äusseren Handlung ist eher karg. Sie hat jedoch vor allem symbolischen Charakter - das heisst, als Symbolträger der Hauptthematik - und ist deshalb von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

Die Hauptfigur von "Ushant", ein Mann namens D., von dem gesagt wird, dass er "late in his life" sei, befindet sich auf einem Schiff auf der Reise von Amerika nach England. So setzt die Handlung ein. D. ist bereits auf der Reise. Am Ende des Buches ist er es immer noch, noch immer auf demselben Schiff. Die Distanzen, die er zurückgelegt hat, sind offenbar sehr klein, denn zu Beginn befindet sich das Schiff vor der bretonischen Küste. Am Ende ist es noch immer nicht in Liverpool, seinem Bestimmungsort, eingelaufen.

D. befindet sich in Kabine 144, zusammen mit einem Dutzend männlicher Mitreisenden, die uns kurz der Reihe nach vorgestellt werden. Halb wachend, halb schlafend, sinnt D. über die emotionale Notwendigkeit, die ihn wieder einmal - dem Text entnehmen wir, dass es nicht das erste Mal ist - nach England führt. Von hier an nimmt D. sein ganzes vergangenes Leben unter die Lupe. Hie und da hört er auch den Gesprächen der Mitreisenden zu, macht sich auch dazu seine Gedanken. Aus den Reminiszenzen über sein vergangenes Leben ergibt sich nun ein zweiter Handlungsablauf, den man als den "inneren" bezeichnen könnte.

Wie gesagt, hat der äussere Handlungsablauf vor allem symbolischen Charakter. D.s Reise auf dem Schiff ist Anlass und Analogie für die Reise nach Innen und die Suche nach der eigenen Identität durch verschiedene Stufen eines Erkenntnisprozesses, die dem Leser in einem inneren Handlungsablauf präsentiert werden. Da auch dieser Erkenntnisprozess keinen sichtbaren Anfang und kein sichtbares Ende hat, entspricht ihm die Rahmenhandlung voll und ganz.

Die See ist ein von Aiken und traditionsgemäss oft verwendetes Symbol für das Unbewusste und den Ursprung des Lebens. Das Schiff ist natürlich Symbol für das Selbst auf dem Weg nach Wissen und Erkenntnis, nach dem, was D. erstrebt. Von der sym-

bolischen Bedeutung der See liegt es nahe, auf den Namen der Hauptfigur D. zu schliessen. D. ist nichts anderes als der auf das Minimum verkürzte Name Demarest aus Conrad Aikens früherem Roman "Blue Voyage". Und mit Demarest taucht unschwer die Assoziation "de mare est" auf.

Es finden sich im Text viele Stellen, die auf Parallelen zwischen der symbolischen und der effektiven Handlung hinweisen. Hier sei ein Beispiel aufgeführt:

-- yes, beginning without beginning, wave out of wave, shape out of shapelessness, the remembered out of the forgotten; water revolving swift spikes through water, current coiling through current, sleep and dream interchangeably immersed as they, the one visible and transparent in the other, the long timeless translucent flow of memory under the glass of eternity--:

Take now your crossbearings, O mariner!

But who ever truly departs or ever for that matter truly arrives? Does the solar system, the great fiery organon of the universe itself, ever depart or arrive? And how then shall a mere ship or a mere human make landfall, and indeed of what land?¹⁾

Das Schiff muss, so lesen wir, die Küste von Ushant passieren, die als sehr gefährlich bekannt ist. Und hier kommen wir zum Titel des Buches. Es bleibt zu untersuchen, was er alles in sich schliesst. Als erstes einmal ist Ushant die Anglisierung der geographischen Bezeichnung île d'Ouessant, einer Insel mit einem drachenförmigen Felsen vor der bretonischen Küste, bekannt dafür, dass sie wegen ihren Sandbänken und Riffen für die Schiffe eine Gefahr bedeutet. Es wird im Buch erwähnt, dass seinerzeit Chateaubriand, als er von seiner in "Voyage en Amérique" Literatur gewordenen Reise in die "mystischen" Wälder Amerikas zurückkehrte, auf einem Schiff fuhr, das dort Schiffbruch erlitt.

Weiter, so vernehmen wir, war die île d'Ouessant für die alten griechischen Seefahrer der letzte westlich gelegene Ort der ihnen bekannten Welt gewesen, also gleichsam das Ende der Welt.

1) Ushant, S. 4 f.; im folgenden: U.

Es wird denn auch noch gesagt, dass die Alten glaubten, die île d'Ouessant sei jener Ort, wo die Seelen der Verstorbenen Rast machten, bevor sie ins "Unbekannte" weitergingen:

...to the ancients, and as early as Pythias of Marseilles, it had been known as the end of the world, and as the last resting-place of the souls of the departed - on their way whither?... (U, S. 327)

Die Gefährlichkeit Ushants im übertragenen Sinn birgt zwei Möglichkeiten in sich: erfolgreiches Landen oder Schiffbruch, Ushant oder die Frustration You shan't. Hier scheint der Ort, auf das zentrale Thema des Werkes zu verweisen, aus dem die Bedeutung und der symbolische Gehalt des Titels klar hervorgehen.

Das zentrale Thema ist in konzentrierter Form bereits klar im ersten Epigraph, aus Coleridges "Self-Knowledge" ausgedrückt: "gnauthi seauton - know thyself".

Wir haben in unserem Kapitel über Aikens Hauptthematik bereits darauf hingewiesen. Dieses Thema, dieses Ziel, von dem ja bereits in unserer Einleitung die Rede war, durchzieht das ganze Buch und ist auch als Herausforderung im Symbol Ushant vorhanden. Ushant ist gleichsam die letzte und tiefste Schicht des Bewusstseins, die D. anstrebt und die anzugehen auch Scheitern in sich schliessen kann. Es heisst im letzten Kapitel von D.:

And hadn't his entire life been simply a locus bending itself again and again, after no matter how many interruptions and diversions, as of wars, or storms at sea, to this limit, this perhaps unattainable limit, this imperative and imperishable Ushant? (U, S. 300)

An anderer Stelle sagt Aiken in "Ushant":

That spring, that summer: they had been crucial, pivotal, all-generating, in the shaping of his destiny: the decisions made... the actions taken... had fixed the course of his life's voyage indelibly on the chart forever: Ushant, and all that it stood for, the hoped-for and miraculous light that guarded the subtle and treacherous approaches to the most dangerous of coasts, the most rewarding of land-

falls, the vision beyond the shoals and rocks, had now begun to form itself as the place and idea, the spiritual locus as well as the genius loci, towards which all his life he must inevitably move.
(U, S. 156 f.)

So taucht Ushant immer wieder neu als Symbol eines Ziels auf, zwar nie ganz zu erreichen, auf das hin aber alles in Bewegung ist.

Auf diesem Schiff nun, das ihn wieder einmal nach England führt, reflektiert D. über seine Entwicklung als Mensch, als Persönlichkeit, über sein mühevolltes Suchen nach der eigenen Identität, aber auch über seine Entwicklung als Künstler (wir erfahren, dass D. Schriftsteller ist) und über die Beweggründe, die ihn gerade dieses Ziel anstreben liessen. Ushant ist für D. der äusserste Winkel, die letzte Schicht des Bewusstseins, das was er erreichen muss, um als schöpferischer Mensch das schaffen zu können, was er als reifes Kunstwerk betrachtet. Er reflektiert auch über seinen Plan, dieses Werk zu schaffen; erinnert sich, wie die Idee erstmals in einem Traum auftauchte, dann in Form eines Planes festere Umrisse annahm, kritisiert, verworfen, verändert wurde, und schliesslich als Werk vor den Augen des Lesers entsteht, denn das Werk "Ushant" ist letztlich nichts anderes als die Realisierung dieses Plans. So nimmt der Leser, ohne sich dessen vorerst bewusst zu sein, an zwei Dingen teil: einmal an dem in der Rückschau nachvollzogenen Reifeprozess, an dem Suchen nach der Identität, dann an dem sich daraus ergebenden künstlerischen Gestaltungsprozess, der gleichsam vor unseren Augen stattfindet.

Das zentrale Thema der Selbsterkenntnis durchläuft, wie schon gesagt, das ganze Buch immer in Richtung auf noch tiefere Schichten des Bewusstseins hin, des Bewusstseins der Hauptfigur D. Dieses Bewusstsein ist gleichsam die Lichtung, in der sich die innere Landschaft D.s offenbart, in der Dinge ausgespart und Schwerpunkte gesetzt werden nach den Gesetzen ihres Ziels: "consciousness".

The relationship, then - (said D. to himself) - was that of the finder of the camera to the landscape which it "finds", and in which it is found: the two are in fact participants of one scene. And is the finder the "I" as well as the eye? the one who sees, the one who knows, the one who is consciousness? (U, S. 7)

Wenn man es so betrachtet, wird einem auch offenbar, weshalb man aus den Bruchstücken, die sich aus D.s Erinnerungen zusammensetzen lassen, kein ganz vollständiges Bild dieses Lebens erhält. Es wird nur das beleuchtet, was zur Formung dieses Bewusstseins, des "I", von Bedeutung ist. Die innere Kamera orientiert sich nicht an chronologischen Daten.

Wir stoßen in diesem Werk denn auch immer wieder auf die Schlüsselworte "consciousness", "self-awareness", "self-revelation", "self-knowledge" und auf die immer wieder gestellte Frage: "What is there in thee man that can be known"? Sich an seine Kindheit zurückerinnernd, sagt D., dass er schon früh auf Fragen folgender Art gestossen sei:

How is it that I am I? Why was I not someone else? How did I get here in this particular time and place and guise, why is my name what it is and not another? And if it had been another, would I too then have been a different person? Or could I change? And suppose I had had a different father and mother, what then? Would I have been the same without them as with them? Or if they had themselves, for example, not existed at all, would there never have been the existence, the 'me', which is so palpably, and immediately the realest thing in the world? (U, S. 43)

Dieses zentrale Thema, von D. auch seine "consistent view" genannt, in der geplanten Mehrschichtigkeit sprachlich zum Ausdruck zu bringen, wirft Probleme der künstlerischen Gestaltung auf, mit denen sich die Hauptfigur durch das ganze Werk beschäftigen wird. Der Autor lässt sie sagen:

How shall the non-knower, who is in process of becoming the knower, convert himself into a language by which, first, to unravel his own beginnings and outlines against the matrix in which, like a trilobite (or an embryo! to quote Blimp), he found

himself embedded, and then, with this basic knowledge, and out of its now co-ordinated constituents, begin a parallel "arrangement" of the world itself, the world outside and beyond (but within oneself too) - the microcosm
receiving into itself the macrocosm, a world within a world? How indeed! (U, S. 324)

Innerhalb dieser zentralen Thematik, die eigentlich aus dem Philosophieren D.s über Erlebtes, aus daraus gewonnenen Einsichten und aus neu auftauchenden Fragen besteht, lassen sich vier konkrete Themenkreise verfolgen, die das, was man die innere Handlung nennen könnte, bilden. Sie sind natürlich aufs innigste mit dem zentralen Thema verflochten und nicht immer scharf gegeneinander abgetrennt. Versuchen wir, sie der Reihe ihres Umfangs und ihrer Bedeutung nach folgendermassen zu umschreiben. Das erste Thema handelt vom Verhältnis zwischen Kunst, Kreativität und Künstler. Das zweite bezieht sich auf das Liebesleben D.s, das ebenfalls einen wichtigen Anteil an seinem inneren Reifeprozess hat. Das dritte betrifft den Bereich Heimat, wobei die äussere sowohl als auch die innere gemeint ist, und das letzte handelt von der Herkunft (Abstammung, Familienrahmen, vererbte Anlagen). Es geht nun im folgenden darum, diese verschiedenen Themenkreise im Handlungsablauf aufzuzeigen.

Es wird dem Leser von "Ushant" nicht leicht gemacht, sich aus den vielen Erinnerungsbruchstücken ein ganzes Bild vom Leben und Reifen der Hauptfigur D. zu machen. So wie dieser nur nach und nach zu den angestrebten tieferen Schichten des Bewusstseins, des Erkennens gelangt, so wird auch für den Leser die tiefere Bedeutung der einzelnen Erlebnisse nur allmählich klar. Es werden zu Beginn eher an der Oberfläche liegende Bewusstseins-schichten beleuchtet, dann wird immer mehr in die Tiefe gegangen. So nimmt dieses Leben nach und nach schärfere Umrisse an und fügt sich gegen Ende hin zu einem harmonischen Ganzen, wobei es überhaupt nicht wichtig ist, dass der Erlebnisbereich zeitliche Lücken aufweist.

Es scheint uns gerechtfertigt, die vier Themenbereiche, die gleichsam kontrapunktisch um das zentrale Thema angeordnet sind, gesondert zu behandeln. Die vier Handlungsabläufe zusammen machen

dann das aus, was man mehr oder weniger als das chronologische Leben der Hauptfigur bezeichnen kann oder wenigstens dasjenige daraus, was zum Ziel Ushant hin führt, zur eigenen Identität. Es muss noch darauf hingewiesen werden, dass D. sein Selbstverständnis nicht aus seiner Rolle innerhalb der Gesellschaft bezieht, d.h. er ist nicht in erster Linie mit seiner Rolle als einzelnes Glied der menschlichen Gesellschaft beschäftigt. Ueber seine gesellschaftliche Umwelt, insofern sie nichts mit seinem Reifeprozess zu tun hat, erfahren wir wenig. So wird z.B. nur ganz am Rande erwähnt, dass sich in der Zeitspanne von D.s innerem Wachsen zwei Weltkriege abgespielt haben. In einem Gespräch mit einem politisch engagierten Freund wird folgendes gesagt:

It was true that D. had once voted for Debs, and that he had twice, too, voted for his great liberal cousin; but he had never found it possible to take more than a casual and superficial interest in practical politics, viewing it, as he did, as inevitably a passing phase, and probably a pretty primitive one, and something, again, that the evolution of consciousness would in its own good season take care of. Revolutions were a waste both of time and human material; - you lost a hundred or more years only to find yourself just where you'd begun.
(U, S. 351)

D. ist nur mit den tieferen Schichten des Daseins beschäftigt, mit der elementaren Entwicklung des menschlichen Geistes. Er befasst sich fast ausschliesslich mit Problemen individuell-existentieller Art. Immerhin können wir seinem Philosophieren entnehmen, dass es sich dabei spezifisch um die existentiellen Probleme eines heute lebenden Menschen handelt, eines Menschen unserer Zeit. Wie bereits aufgezeigt wurde, ist dieses Denken mitgeprägt durch Einflüsse, die von Philosophen wie Nietzsche, Henri Bergson und vor allem auch von Sigmund Freud ausgingen.

Das Thema Kunst, Kreativität und Künstler, oder deutlicher gesagt D.s Entwicklungsprozess als Künstler und der Entstehungsprozess von Kunst, ist das am ausführlichsten behandelte der vier Themen. Es umfasst die ganze Zeitspanne von D.s Werden, während etwa die Familienbeziehungen oder auch das Thema "Liebe" gewisse Schwerpunkte in bestimmten Lebensabschnitten haben.

Das Thema "Kunst und Kreativität" umfasst auch eine ausführliche Auseinandersetzung mit D.s "failures", den "shipwrecks", wie er sie nennt, der bereits entstandenen Werke. Als "shipwrecks" werden vor allem die früher verfassten Romane bezeichnet. Sehr offen bezieht sich D. gewisser Unaufrichtigkeiten und Oberflächlichkeiten beim Schreiben. Auf diesen Aspekt soll später noch ausführlicher eingegangen werden.

Zeitlich lässt D. als erstes jene Szene im Kinderzimmer in Savannah erstehen, als er als kleiner Knabe sich erstmals mit "Literatur" beschäftigte. Er hatte von seiner Tante ein Buch aus England geschenkt bekommen: "Tom Brown's Schooldays". Vor allem der Epigraph in jenem Buch beeindruckte ihn sehr: "I am the Poet of the White Horse Vale, with liberal notions under my cap". Das Kind wusste vorerst nicht viel damit anzufangen, musste sich zuerst vom Vater erklären lassen, was ein "poet" sei. D. fragt sich nun, wann dieser Epigraph, der später sozusagen sein Lösungswort wurde, angefangen hatte, eine magische Anziehungskraft auf ihn auszuüben:

-- it was more probable that it was after the word "poet" had been explained, and the concept of poet first entertained, that the lines had begun to exert, or to acquire, their pure and singular magic. The poet - the maker of things! as he himself had now made a "thing"! (U, S. 109 f.)

Von dem Moment an, als er das Wort "poet" verstand, gab es für den Knaben keinen Zweifel mehr, dass auch er Dichter werden würde, was immer der Zusatz "with liberal notions" noch bedeuten mochte. D. erinnert sich klar des beglückenden Erlebnisses, als er eines Tages von der Schule nach Hause rannte, nach Papier und Feder suchte, um sein erstes Gedicht aufzuschreiben, das ihm wegen zwei sich reimenden Wörtern an der Wandtafel eingefallen war:

The lions had waited all the day,
lying concealed in the grass, for their prey.
(U, S. 108)

D. nennt seinen Werdegang als Künstler einen "erratic evolutionary process", abhängig von zufälligen Ereignissen und Begegnungen aller Art.

Wie wäre es wohl gewesen, fragt sich D., wenn er z.B. nicht von seinem Freund "Old Bird" auf Freuds Traumdeutung aufmerksam gemacht worden wäre? Die Beschäftigung mit diesem Werk war nämlich äusserst wichtig gewesen und hatte viel dazu beigetragen, dass er sich später in seinen Werken fast ausschliesslich mit der Evolution des Bewusstseins beschäftigte.

Oder z.B. die zufällige Begegnung mit dem Engländer Chapman in Italien, dem Musik- und Kunstkritiker, der ihm den Zugang zur Malerei eröffnete und später die wichtige Funktion eines Bindegliedes zu England übernahm. Wie wäre es gewesen, wenn diese Begegnung nicht stattgefunden hätte?

Wie wichtig waren die Studienjahre in Harvard gewesen? Die Freundschaften, die sich dort anbahnten und sich zum Teil als dauerhaft erwiesen, waren sicher auch bestimmend für seine Entwicklung gewesen. Oder der Sommer an der Sorbonne in Paris mit dem Studium von Henri Bergsons Werk "l'évolution créatrice" - auch die Lektüre von Darwins "The Origin of Species", Nietzsches "Zarathustra", all das waren sozusagen Bausteine zu dem gewesen, was sich später als seine "Weltsicht" herausstellte, nämlich seine Beschäftigung mit der Evolution des Bewusstseins.

All das hatte dazu beigetragen und war doch zufällig gewesen. Aber es war, wie wenn alles fast geradlinig zum jetzt bewussten, damals aber noch unbewussten Ziel geführt hätte. Das, was der irische Schriftsteller George Moore einmal über Bücher gesagt hat:

- that they fell into one's orbit, one's hands,
just when they were needed- (so people did, too:-)
they were there, waiting, in the requisite shape
adumbrated by one's necessity, and ready to be
found by that necessity, as if created by it.
(U, S. 173)

beeindruckt auch D. Er bezieht diese Aussagen aber nicht nur auf Literatur, sondern sieht sie entsprechend gültig auf menschliche Begegnungen bezogen. D. erinnert sich dabei an seine Begegnungen innerhalb literarischer Gruppen, denen er zeitweise angehörte. Er sinnt darüber nach, was ihm diese Kontakte und Beziehungen

gegeben hatten, nämlich ein Echo auf seine Arbeit, Mut und Ansporn für das eigene Schaffen. D. übersieht dabei nicht die andere, negative Seite solcher Beziehungen, dass sie zuweilen lähmend auf das eigene Schaffen wirken können, wenn der gegenseitige Einfluss zu gross wird. Vielleicht war es ganz gut - denkt D. jetzt -, dass ihn der Erste Weltkrieg und seine damalige ökonomische Situation gezwungen hatten, für einige Jahre nach Amerika zurückzukehren. Er hatte es damals zwar als schmerzlichen Verlust empfunden, sich von den interessanten literarischen Gruppen in London trennen zu müssen. Und doch hatte es ihm dazu verholfen, wahrscheinlich schneller zu jener Sicht zu finden, die er seine "conscious and articulated Weltanschauung" nennt.

Das Finden dieser "consistent view" bedeutete eine klare Zielsetzung in bezug auf das eigene kreative Schaffen. Dies hiess jedoch nicht, dass es nicht trotzdem hin und wieder Zeiten des Versagens und des Misslingens gegeben hätte. Für dieses Scheitern waren vielerlei Gründe vorhanden, unter denen die Schwierigkeit in menschlichen Beziehungen und die harte Notwendigkeit, für den Broterwerb schreiben zu müssen, besonders im Vordergrund standen. Aber D. versucht, sich ehrlich einzugestehen, dass es nicht die äusseren Umstände allein waren, die zum gelegentlichen Scheitern führten. Es waren auch negative Momente in ihm selbst, eine Kompromissbereitschaft, für die es im Grunde genommen keine Entschuldigung geben konnte. D. führt dies klar am Beispiel seiner misslungenen Werke aus.

Doch fand D. nach langem Ringen letztlich den Weg zum echten Ausdruck seiner inneren Wahrheit:

- the renewal of the necessary courage, and the necessary love, for a return to full consciousness and to the contingent problems of insight and analysis and synthesis, a resumption of the translation of these into artifact which was, for him, the only way he knew of paying, or trying to pay, his debt to the ancestors, and thus to mankind.
(U, S. 321)

Der Themenkreis Herkunft und Familie fängt zeitlich gesehen mit dem existenziell wichtigsten und in seiner Bedeutung kaum zu

unterschätzenden Grunderlebnis an, nämlich damit, dass D. im Alter von elf Jahren Zeuge gewesen war, wie sein Vater in einem Anfall geistiger Umnachtung zuerst D.s Mutter und dann sich selbst erschoss. Ansätze zu dieser geistigen Umnachtung waren zwar schon früher spürbar geworden und zeigten sich in einer unbegründeten Eifersucht auf jeglichen menschlichen Kontakt, den die Mutter zu andern Menschen hatte. Diese Eifersucht steigerte sich allmählich und veranlasste ihn zu den absurdesten Massnahmen der Mutter gegenüber, z.B. sie tagelang in ihrem Zimmer einzusperren und ihr zu verbieten, mit den Dienstmädchen zu sprechen. Auch ging der letzten, schrecklichen Tat bereits ein Selbstmordversuch voraus mit anschliessendem kurzem Aufenthalt in einer Nervenklinik. So war denn der Knabe in einem Alter, wo so etwas kaum rational zu verarbeiten war, mit dem Verlust der Eltern durch gewaltsames Ende konfrontiert worden. Später erlebt er es in der Erinnerung wieder:

- He was retaining all this, and re-enacting it, even to the final scene of all: when, after the desultory early-morning quarrel, came the half-stifled scream, and then the sound of his father's voice counting three, and the two loud pistol-shots; and he had tiptoed into the dark room, where the two bodies lay motionless, and apart, and, finding them dead, found himself possessed of them forever. He had kept all this, on the one hand, in obeying the precept of the two lines of verse, and all the modus vivendi that it still represented, as in an album of faded photographs. But, also, even as he looked back at these, and at their immobility, as of artifact, he knew that he was irrevocably dedicated to a lifelong - if need be - search for an equivalent to it all, in terms of his own life, or work; and an equivalent that those two angelic people would have thought acceptable. (U, S. 302 f.)

Hier lag einerseits der Ursprung von D.s tiefer Unsicherheit dem Leben gegenüber. Dieses tragische Erlebnis bewirkte erhebliche Störungen in der Entfaltung seiner sozialen und speziell auch familiären Bindungen. Andererseits war es - wie im Zitat so treffend formuliert - Antrieb und wegweisend für D.s menschliche und künstlerische Entwicklung.

In der Folge wurde D. von seinen Geschwistern getrennt. Er selbst verbrachte die restlichen Jahre des Heranwachsens bei verschiedenen Verwandten. Diese werden dem Leser in einer Reihe von Porträts und seltsam verschlüsselten Namen vorgeführt. Es werden ihre verschiedenen Bedeutungen und Einflüsse in D.s Leben analysiert. Mit etwas Mühe lässt sich im Ganzen auch wieder ein zeitlicher Ablauf rekonstruieren.

Da war einmal Cousine Maud, die ihm von ihren häufigen Europa-reisen jeweils Bücher mitbrachte. Diese Bücher wirkten stark auf das Kind insofern, als sie in ihm schon sehr früh den Wunsch erweckten, nach "Ariel's Island" (England) zu gehen. Auch sein Wunsch, Dichter zu werden, stammte von dieser Lektüre her.

Von D.s Geschwistern, nur kurz K. und R. genannt, vernehmen wir nur soviel, dass sie zusammen von einem nicht näher beschriebenen Cousin Ted adoptiert wurden. Im Gegensatz zu D. fanden sie ein richtiges Zuhause. Weiter vernehmen wir, dass auch sie in irgendeiner Art die vererbten Familienanlagen weiterführten:

K. to select, for example, the medical and the surgical, but along with it also a facet of the poetic or linguistic "set"; R. the mathematical and art-loving;... (U, S. 45)

Und sich selbst schildert D. im selben Zusammenhang:

D. the psychological and poetic, too, but manqué. Each, in his somewhat abortive way, was, and had always been, engaged in carrying out one or another of the father's uncompleted projects. (U, S. 45)

D.s Vater war Augenarzt gewesen. Er wird uns als vielseitig begabter, phantasievoller Enthusiast geschildert.

D. bekam als Vormund den "frightened uncle", einen ängstlichen Menschen, verheiratet mit der Schwester von D.s Vater, die nicht gerade schmeichelhaft mit einem Drachen verglichen wird. Es ist klar, dass D. dies in seiner Adoleszenz als ein aufgezwungenes Verhältnis empfand. In späteren Jahren jedoch entwickelte er für diesen Onkel ein tiefes Verstehen und Mitgefühl und eine zärt-

liche Liebe. Einst gab ihm dieser Onkel mit dem Hinweis, dass er, D., auch ein eher schüchterner Mensch sei, folgenden Rat:

"You must not make, never make, dear D., the fearful mistake I made, first as a boy, then as a young man, then as an adult - for these things end by becoming habitual - you must not make the mistake of sitting on the fence. I always sat on the fence. I never joined in.... (U, S. 122)

D. versuchte in späteren Jahren aus echtem Bedürfnis, diesem Onkel etwas an freundschaftlicher Beziehung zu geben, als Trost für eine lebenslange Frustration.

Der "beloved uncle" und dessen Frau, Aunt Sibyl, waren diejenigen Verwandten, die sich vor allem später um D. kümmerten. Aus schlechtem Gewissen, wie sie selbst gestanden, weil sie wussten, dass er in jeder Beziehung zu kurz gekommen war. Die Beziehung zwischen ihnen und D. wurde mit den Jahren immer tiefer. Sie gaben ihm das Gefühl, irgendwo ein wenig zu Hause zu sein. Richtig bewusst wurde ihm dies aber erst später. Rückblickend sagt D., dass in seiner Adoleszenz nie die Schule das Zentrum seines Lebens gewesen sei, sondern die Orte, wohin er von dort fliehen konnte, d.h. die Orte, wo er Wurzeln suchte, aber vorerst noch nicht fand.

Die Grossmutter väterlicherseits spielte eine ungeheuer wichtige Rolle. D. verbrachte vor allem während seiner Studienjahre die Wochenenden in ihrem kleinen Haus. Ihr Verdienst war es, ihm zur Identifikation mit dem verlorenen Vater verhelfen zu haben, so dass das Verdrängte und die damit verbundenen Gefühle von Bitterkeit und Scham wie weggewischt waren und in ihm der Wunsch immer stärker wurde, seinem Vater ähnlich zu werden. In ihrer vielleicht etwas verblendeten Liebe zu ihrem verstorbenen Sohn schilderte sie ihn nur von den positivsten Seiten, zeigte D. verblasste Photographien und - was noch wichtiger war - die gebundenen handgeschriebenen Hefte mit Gedichten, Aphorismen und philosophischen Gedanken des Vaters. Dadurch wurde die durch das Schockerlebnis errichtete Barriere zwischen D. und dem verstorbenen Vater abgebaut:

The persona, yes, of the father had thus been adopted - exactly as if those photographs, luminous somehow in the back of his mind, had projected their rays, like father's magic lantern, subtly and prolongedly forward to the face, drawing it, and then re-drawing it, to the earlier genetic image; and together, too, with this, had proceeded a parallel adaptation, the taking over of the father's role as a writer. (U, S. 107)

Einen grossen und bleibenden Eindruck hinterliess auch der Grossvater mütterlicherseits:

Grandfather, the far-seeing liberal; - with his sermons, sermons which had led his church into the wilderness of comparative unbelief... (U, S. 34)

Dieser Grossvater war zwar schon vor D.s Eltern gestorben, doch erinnert er sich noch gut daran, wie er als Knabe, in frommer Imitation dieses Grossvaters, in ein Schulheft "sermons" geschrieben hatte. Auch erinnert er sich deutlich an eine Kindheitszene in einem Garten mit dem Grossvater, wo ihm dieser eine Mitteilung gemacht hatte, eine Mitteilung ohne Worte, doch hatte er deren Sinn genau erfasst:

"thee must now and hereafter do my thinking for me,
thee must be a continuance of me..."

...so grandfather had that day set his own immortality into posthumous motion... (U, S. 112)

So hatte denn D. im Laufe der Jahre, in einem langsamen Prozess gelernt, sich selbst als Teil, als Produkt der verschiedenen Generationen seiner Familie zu verstehen:

...it had come about through the peculiar psychological chemistry of family acting upon family, the slow, conscious absorption of D. into them and of them into D. (U, S. 75)

Das Thema "Liebe" wird mit bemerkenswerter Aufrichtigkeit, ja, man möchte fast sagen auf klinisch-minutiöse Art, behandelt. Wir vernehmen, dass D. kürzlich seine dritte Ehe eingegangen ist. Seine Ehefrauen werden kurz Lorelei eins, zwei und drei genannt. Jedoch ist dem Thema Ehe nicht sehr viel Platz eingeräumt,

wohl aber seinen Beziehungen zu der beträchtlichen Anzahl von "Loreliebchen", wie er sie nennt, den Beziehungen "which amounted to nothing".

D. hatte offenbar grosse Mühe, mit dem Problem "Frau" fertig zu werden. Der Wesenszugang zu Männer war leichter zu finden als zu Frauen:

Yes, the men rather than the women - and why, exactly? Something odd in this - the men were oneself, the women, no matter how deeply loved, nor with what all-givingness or agony or ecstasy, were not; they paralleled, they accompanied, they counterpointed, but they did not, in the same sense, become intimately the alphabet of one's soul. Their importance - and supreme of course it was - lay somewhere else: supplementary, complementary, unabsorbable.....(U, S. 14)

Zwei frühe, schüchterne Versuche, mit dem andern Geschlecht Beziehung aufzunehmen, sind sehr subtil geschildert, auch offen und schonungslos die Art, wie D. unfähig war, eine solche Beziehung zu realisieren, wie er mit seinen abrupten Rückziehern bei den Frauen Gefühle der Enttäuschung und verletzten Stolz hinterliess.

Der Beziehung zu Irene, dem (käuflichen) Londoner Mädchen, sind viele Seiten gewidmet. Sie war das erste Mädchen, zu dem D. eine körperliche Beziehung hatte. Rückblickend jedoch bedeutete ihm Irene darüber hinaus viel mehr. Sie hatte offenbar, sicherlich ohne sich dessen bewusst zu sein, in ihm die Fähigkeit zu lieben erweckt, die Fähigkeit mitmenschlicher Liebe schlechthin.

Die vielen Liebesbeziehungen haben offenbar einen engen Zusammenhang mit der allzufrüh verlorenen Mutter. Jedoch ist das Problem "Mutter" nicht der einzige Grund für D.s "ungeordnetes" Liebesleben, läuft dieses doch gleichsam parallel zu seinem künstlerischen Schaffen überhaupt:

And had D., ever done sufficient justice to the importance of sexual behaviour, and the loves, the loves, the loves - whether sacred or profane - as precisely the dynamic coefficients of the love of the work itself? The love of his work and the

energy, and vanity for it, which arose from these -? Hadn't those sacred or profane loves, the fly-by-nights and fall-by-nights quite as importantly as the great exaltations - the Agnes Fatuous just as vitalizing as the Ewig Weibliche, the nymphomania vying fruitfully with the nympholept - hadn't these supplied not only the creative valor for the work, but the substance of it as well - not to say its veritable heartbeat? (U, S. 306)

Auch mit seinem Verhältnis zu England bringt D. seine vielen Liebesbeziehungen in Verbindung:

"the trouble with ME is, that I fell in love with an island. I'm the unhappy man who fell in love with an island, when he was too young to know better. Incurably, hopelessly, and fatuously, in love And how neatly it explains everything. Exonerates all. Very handy, don't you think -? All those 'love-messes'.....
For if your own true love is an island, your mother, your alma, your soul, what's left with which you can attach yourself to a mere beautiful woman?
(U, S. 60)

Wie schon gesagt, ist das Thema "Liebe" mit grosser Offenheit behandelt, aber zugleich mit viel Distanz und mit dem Versuch, nichts zu beschönigen. D. sagt, dass er all den Frauen, die in seinem Leben eine Rolle gespielt haben, keine andere Gegenleistung bieten konnte, als sie in irgendeiner Form Teil seines Werkes werden zu lassen.

D. sinnt darüber nach, was wohl die Triebfeder war, die ihn in immer wieder neuen Beziehungen nach dem einzig Wahren suchen liess:

was it the element of moritura in it, the feeling of impermanence, on the one hand, and of incompleteness on the other - (U, S. 314)

D. kommt aber zum Schluss, dass die Liebe untrennbar mit seinem kreativen Schaffen verwoben war, dass er sowohl in der Liebe als auch in seinem Schaffen immer auf der Suche nach dem noch nicht Erreichten war:

... the forever unknown and new, the something beyond, the something true, the something that would at last make speech truly speech, life truly life, as if at last the whole mystery might be reduced to a simple but multiple radiance that one could - for one instant - hold in the hollow of one's hand: its compelling elusiveness, one knew all along, was of course in oneself; and in this the love was perhaps interchangeably identifiable with one's own consciousness, one's own being and becomingness: it was simply another disguise for the poetic and poietic psyche which is the very center of existence. The onomastic making his onomasticon out of words and worlds, adding up the bright syllables and the dark to ever more hermetic meanings..... (U, S. 315)

Der Themenkreis "Heimat" erweist sich als nicht minder belangvoll für das Verständnis der psychischen Struktur der Hauptfigur. Wir entnehmen D.s Erinnerungen, der jetzt gerade wieder einmal auf dem Weg nach England ist, dass er in seinem Leben ständig zwischen England und Amerika hin- und herpendelte, einmal sich hier für ein paar Jahre niederlassend, einmal dort, und doch nirgends richtig Fuss fassend.

Auch dies steht natürlich in einem kausalen Zusammenhang mit dem Kindheitserlebnis, dem Verlust von Vater und Mutter, und somit dem Verlust von Geborgenheit. Dieses Suchen nach einer äusseren Heimat war stets zugleich ein Suchen nach Stabilität, ein Suchen nach den Wurzeln, die jeder Mensch braucht.

D. bezeichnet "Ariel's Island" (England) als Substitut für die verlorene Mutter. Ganz allgemein äussert sich seine Ambivalenz der Weiblichkeit gegenüber darin, dass er in Momenten der Krise innerhalb seines erotischen Lebens gleichsam zwanghaft die "Szene" wechseln muss und dann entweder von England nach Amerika oder von Amerika nach England reist.

Auch die Häuser, die D. in den beiden Ländern bewohnt, gehören zum Begriff "Heimat": das Haus in Saltinge, England, das Haus in Cape Cod, Amerika, auch das Haus seiner Kindheit in Savannah. Auch diese Häuser schliessen die tiefere Bedeutung des Wortes "Heimat" in sich. D. vergleicht sie sogar mit einer Gebärmutter:

Was it in fact simply the Savannah house repeated, transposed to another country, translated into another language, made more beautiful, but now wholly (unlike that other) his own? And if Ariel's Island was his mother whom he must cross the sea to rediscover, would the ingenious Jacob say that the house was the veritable womb? (U, S. 22)

D. macht sich vor allem Gedanken über das Haus in England, zu dem er jetzt zurückkehrt, nach einem weiteren Krieg, um vielleicht nochmals dort neu anzufangen:

Yes, that house - to which Lorelei Three now preceded him - what would Jacob say of it? what would he make of that? What vanity, pride, ego-projection, fantasy of power and subtlety, or longing for position and security on the one hand, and for a destroyed childhood on the other, had been symbolized in the protracted struggle to acquire and to keep it, with one Lorelei after another, poor darlings (for how difficult it had been for them!)? If for the sake of a continuing intimacy with the three children, and that was unmistakably true, nevertheless the other contributory motives had been complex and various. (U, S. 21)

Es ist übrigens auffallend, dass sowohl im Themenkreis "Familie" als auch im Themenkreis "Heimat" immer wieder ein Fragment aus einem Gedicht Brownings auftaucht: "Your ghost will walk, you lover of trees". Die symbolische Bedeutung des Baumes hinsichtlich seiner Wurzeln ist hier unübersehbar.

Das Hin- und Herwechseln zwischen den Häusern und Kontinenten hat tatsächlich etwas zu tun mit den Krisen im erotischen Leben D.s, wie er selbst bemerkt hatte. Wie wir der Handlung entnehmen können, war der Szenenwechsel stets mit dem Zerbrechen einer Ehe verbunden, wobei aber nie klar gesagt wird, was den Bruch verursacht hatte.

Zur Heimat gehören aber nicht nur Land und Haus, sondern auch der kulturelle Hintergrund. D. bemerkt, dass ihm immer da, wo er sich gerade aufhielt, das Fehlen des "anderen" Hintergrundes besonders stark bewusst wurde. Aber allmählich, in dem Masse, wie es ihm möglich wurde, in menschlichen Beziehungen Wurzeln zu fassen, wurde es ihm möglich, auch Wurzeln zu fassen in seiner

Kultur, in der "American Scene", in dem, was er so lange abgelehnt hatte:

What about Hawthorne, and Poe, and Whitman? what about Dickinson? Thoreau? If Poe and Whitman could stay in New York, why not oneself? If the dear, pale, yellow-green, shadowless American landscape, lit everywhere by a blaze of light that was untamably indiscriminate, was different from that of Europe or England, did that necessarily make it unusably provincial or sterile? And the landscape of the American spirit, was that too so wholly without its native virtues and saliences, its clarities, its humilities and simplicities? (U, S. 136)

D. führt Beispiele von andern Künstlern an, die auch danach gestrebt hatten, ihre Hände im fremden Land, in diesem "ignis fatuus" zu wärmen, wie z.B. Hawthorne. Er kommt aber zum Schluss, dass Amerika, die neue Kultur, etwas zu bieten vermag, das man in England vergeblich suchen würde, nämlich im Stadium des Entstehens und Formens zu sein, an dem man selbst auch einen Anteil hat:

The new civilization, the new culture, were still in the process of formation, of evolution: a new language, the language of a new biological and social continent, a new biological and social climate, was this minute in its most fascinating stage, the stage of concrescence and emergence: you could feel it on every side of you, in the wonderful new comic strips, in the Charlie Chaplin and Mack Sennet movies, in the magnificent flights, the inexhaustible inventiveness, of the American smutty story. The very language of the street had genius in it. (U, S. 137)

Am Ende war es D. möglich, das Amerika Blackstones, dieser mythischen Figur, die ihn von jeher fasziniert hatte, zu akzeptieren. Er verstand schliesslich, dass England nur dazu da gewesen war, damit er am Ende dieses Amerika bejahen konnte. Es war dazu gewesen, ihm den Wert Amerikas durch sein Fehlen vor Augen zu führen. So einfach war das, aber so viel hatte es gebraucht, dies zu verstehen.

b) Aufbau, Form und Stil

"Ushant" wird allgemein als Autobiographie bezeichnet. Da bestehen aufs erste kaum Schwierigkeiten beim Einordnen. Die Form dieser Autobiographie aber, da scheint man sich fast einhellig einig zu sein, stellt in dieser Kategorie etwas Neues, etwas bisher noch nicht Dagewesenes dar. Wenn man die Rezensionen, die nach Erscheinen des Buches geschrieben wurden, durchgeht, stösst man auf verschiedene Formulierungen, die den besonderen Charakter dieser Autobiographie zu umschreiben versuchen. So findet man Bezeichnungen wie "A Poetic Essay", "An Experimental Autobiography", "An Autobiographical Novel", "A Non-Fiction Novel", "A fictional Autobiography", "An Autobiographical Narrative". Ein Kritiker schreibt 1954 im "Times Literary Supplement":

A little time must pass, perhaps, before there can be wide recognition of what is achieved in this work, which is of the kind exasperatingly called "experimental", solely because the thing hadn't be done before.²⁾

Die "wide recognition" hat bis heute nicht stattgefunden, und das kompliziert aufgebaute Werk wird wohl kaum je einen grossen Leserkreis finden.

Es mag sein, dass Aiken mit "Ushant" etwas vorschwebte, was er in James Woods "New World Vistas" verwirklicht sah (Jay Martin vermutet es) und wovon er schrieb:

These studies are not exactly or purely reminiscences, nor are they (strictly speaking) short stories, nor essays; it is a part of their unique quality that they succeed in combining ... the virtues of all these forms. ³⁾

Es scheint sinnvoll, bei der nun folgenden Strukturanalyse mit der Untersuchung der Gesamtkomposition zu beginnen.

2) TLS, 8. Febr. 1954.

3) Jay Martin, S. 226, nimmt hier Bezug auf Aikens Rezension über James Woods Autobiographie (Dial 84, 1928, S. 329), in welcher er dessen Schreibweise u.a. folgendermassen charakterisiert:

Das Werk bildet trotz seiner kaleidoskopischen Vielfalt ein organisches Ganzes. Es soll im folgenden darum gehen, die dafür verantwortlichen Faktoren zu untersuchen.

Aiken befasst sich in seiner Autobiographie ziemlich ausführlich mit dem Plan und der Ausführung seines ungewöhnlichen Werkes. Die Idee trug er zwanzig Jahre mit sich herum. Es waren ursprünglich mehrere Titel dafür vorgesehen gewesen. Unter der Bezeichnung "Rooms, Streets, Houses" hätte er beabsichtigt, primär vom Milieu und der Umwelt auszugehen. Die Komposition wäre also hauptsächlich vom Thema "Herkunft und kultureller Hintergrund" bestimmt gewesen, "an analysis in terms of environment", wie Aiken sagt. Unter dem Titel "Twenty Thousand Days" wäre es in der Hauptsache um seinen Entwicklungsprozess als Künstler und um die Identifikation mit dem Vater gegangen. Letztlich auch um eine Analyse der Motivation für seinen dominierenden Selbsterkenntnistrieb:

In "Twenty Thousand Days" there was to have been a long and searching analysis of this erratic evolutionary process - together, of course, with an analysis of the discoverable tendencies in the writing, both early and late, as rooted in these simple beginnings. (S. 108)

Bei "simple beginnings" denkt Aiken an die ersten Anregungen zu schöpferischer Tätigkeit, die bis in seine frühe Kindheit zurückreichen: seine Gedanken darüber nehmen in "Ushant" drei ganze Seiten in Anspruch. Beim dritten Titel, "Ariel's Island", wäre es vor allem um Aikens Verhältnis zu England gegangen, um die Beschreibung englischer Eigenart und die Faszination, die das Land in fast jeder Beziehung auf ihn ausübte. "Ushant" umfasst eigentlich alles, was in den drei geplanten und dann verworfenen Titeln anvisiert wurde. "Reading a Book or Ushant" ist ein weiterer Titel, den Aiken in Betracht zog, sozusagen der endgültige. Es wurde schliesslich nur der Teil "Reading a Book", der auf den zentralen Traum Bezug nimmt, weggelassen. "Ushant" allein

"He is not willing, in this fashion, to enlarge every moment; the moment must be, for his purpose, a moment of crisis, a moment in which there is a spiritual development."

schliesst ja, wie bereits gesehen, alles Wesentliche ein. Der Titel tritt erstmals im Traum von den vier Uebersetzern auf. Dieser Traum hat folgenden aufschlussreichen Hintergrund. 1930 unternahm Aiken mit seiner zweiten Frau, mit Malcolm Lowry und dem Maler Edward Burra eine Spanienreise. Auf dem Schiff hatte er nun das Erlebnis dieses Traums und schrieb dessen Inhalt aus der Erinnerung sofort nieder. Er schien ihm zu Recht bedeutsam genug zu sein, um einen Hinweis auf eine mögliche Form für sein zukünftiges Werk zu enthalten. In der Folge wurde das Projekt und die Frage von dessen Ausführung ausgiebig diskutiert. Vor allem mit Malcolm Lowry und mit Aikens Sohn John, der in "Ushant" als Jed auftritt. Die Schwierigkeit lag vor allem darin, dass eine schwer zu fassende Fülle von Material selektiv geordnet und einbezogen werden musste. Ein weiteres Problem, das sich stellte, war die Frage, wie diese Fülle formal zu bewältigen war, da ja mit Aikens spezifischer Kunsttheorie ziemlich enge Grenzen gesetzt waren. Im folgenden Zitat aus "Ushant" werden Ueberlegungen angestellt über eine Möglichkeit, wie man das Material präsentieren könnte, wenn man von Aikens Anforderungen an Künstler und Kunstwerk ausginge:

If it was the writer's business, or the poet's, to be as conscious as possible, and his primary obligation, then wouldn't this impose upon him the still deeper obligation of being conscious of his own workings, the workings of his psyche, and of the springs and deficiencies and necessities and compulsions, the whole subliminal drive which had made him a writer to begin with, and along with the work itself, to present, as it were, the explanation -? wouldn't this be the next mandatory step, the artist's plain duty? that he take the machine apart, and show how it worked? He had discussed, with the farouche John, and with the Tsetse too, the notion, for example, of presenting a poem, or a piece of fiction, complete with the formative matrix, the psychological scaffolding, out of which it was in the act, the very act, of crystallizing.

Gerade hier, in diesem bedeutsamen Zitat, ist eine wesentliche, - vielleicht sogar die wesentlichste - Eigenschaft von "Ushant" umrissen: der Kontrapunkt zwischen Werk und Werk-Entstehung, der kühne Plan, den Entstehungsprozess selber zum Werk werden zu

lassen. An dieser Stelle sei noch erwähnt, dass Aiken nie die Begriffe "artist" und "work of art" verwendet, sondern immer "artificer" und "artifact". Das Vorgehen des Künstlers, sein Ich zu transzendieren und seine Selbstenthüllung in ein Werk umzuformen, wird nach seiner Auffassung besser mit den genannten Begriffen umschrieben.

Weiter machte sich Aiken Gedanken über das "Wie" dieses komplizierten Umsetzungsprozesses:

...the artificer, in the very act of deploying himself in the new shape of the artifact, must remain wholly neutral to that part of himself which is his subject - which is to say, his all. Just as biologically the individual is an anonymous transmitter, the mere nameless link, so the writer, if he were to do his duty, must discuss himself, qua material, as if this were merely an object to which as yet no name had been given: and in this sense it had been D.s obligation, and one that he was aware of, to distinguish at all times the "narrating" D. from the "subject" D., and to approach the latter with relentless and unsleeping objectivity.

Hier wird derjenige Aspekt von "Ushant" aufgegriffen, der schon im Projekt "Twenty Thousand Days" angegangen wurde, nämlich die Analyse des sprunghaften Entwicklungsprozesses in Richtung eines immer tieferen Bewusstseins. Es wird der Schluss gezogen, dass das rein Persönliche zurückzustehen habe, um möglichste Objektivität zu erreichen. Für den Leser müsse das Wesentliche im Vordergrund stehen, nämlich der Entwicklungsprozess selber und nicht die Person D. Wir verweisen hier auf Aikens Ausführungen im Kapitel Literaturkritik über den "subjektiven" und den "objektiven" Künstler.⁴⁾

An einer weiteren Stelle befasst sich Aiken nochmals mit demselben Problem und mit der fast unüberwindlichen Schwierigkeit, all dies formal gestalten zu können:

That unattempted project, as of a braking-down of reality into its so many and so deceptive levels, one under another, one behind another, as if one

4) cf. S. 54 f. dieser Arbeit.

were peeling off the seven or eight layers of time, and language, and meaning, in a thousand-year-old palimpsest - the personalities and the situations alike altering as the light upon them altered - that project, outlined in the dream.. discusses and elaborated with Hambo ... that project on which he could even now consider himself still embarked, had been, as D. could at last realize, an integral part of the very vision - of the indecipherable land - from which, for a vital moment, he had been cowardly enough to flinch. It would have been a projection, on a larger scale, of all that had been implied, in that view of the human psyche as an indecipherable, or nameless land, a land of which one could make oneself the possessor by a mere strictness of awareness: but what had been thus glimpsed, and accepted, for a moment, was to have been deployed not thus serially, as in a loosely outspread radial fan of aspects and angles, but architected, with its own intrinsic and natural spiral of form, as a whole drama of the human soul, from the beginningless beginning to the endless end. Too difficult altogether. (U, S. 322 f.)

Es tritt hier auch erstmals der Gedanke an eine Spiralform auf (wir wiesen in unserer Einleitung darauf hin), der sich als besonders hilfreich für die Darstellung eines fortlaufenden Erkenntnisprozesses erweisen sollte und im fertigen Werk "Ushant" schliesslich in die Tat umgesetzt wurde.

Im folgenden Zitat geht es um die Ueberlegung, ob die Thematik des geplanten Werkes, die ihrer Natur nach kein primäres Spannungselement des Dramatischen enthält - wenigstens so wie man es in herkömmlichem Sinne von einem Buch erwarten würde -, nicht doch gerade essentiell dramatisch ist. Deshalb, weil sie schliesslich in jedem menschlichen Leben irgendwie als Herausforderung vorhanden ist.

A drama, yes - but let us admit it, a drama without drama, a story without story, in any sense that the books would admit it to be; unless, as perhaps one should, one could agree that the pursuit of this particular sort of Moby Dick (or should one rather call it a Snark), this subliminal of subliminals in consciousness, the slipperiest of elemental shaping itself again and again for a split second, and then lost, and never, when it thus reappeared (only to vanish) looking quite the same - unless one agreed that this pursuit was possibly

the most essential of dramas, the very stuff itself of drama, since that pursuit is the central undeviating concern of every living individual human being; and thus, in aggregate, on the grand evolutionary scale, of all mankind. (U, S. 323 f.)

Aiken vergleicht hier das, worum es in "Ushant" letztlich geht, um die tiefste Selbsterkenntnis, das nie ganz Erreichte, mit Moby Dick und sogar mit Snark.⁵⁾ Es geht hier darum, etwas einzufangen, was fast unmöglich ist und dennoch die Faszination dieser Jagd ausmacht.

Hier muss noch erwähnt werden, dass Aiken als drittes Epigraph für "Ushant" ein Zitat aus Melvilles "Moby Dick" gewählt hat:

By heaven, man, we are turned round and round in this world, like yonder windlass, and Fate is the handspike. And all the time, lo! that smiling sky, and this unsounded sea! Look! see yon Albicore! who put it into him to chase and fang that flying-fish? Where do murderers go, man! Who's to doom, when the judge himself is dragged to the bar? But it is a mild, mild wind, and a mild looking sky; and the air smells now, as if it blew from a far-away meadow; they have been making hay somewhere under the slopes of the Andes, Starbuck, and the mowers are sleeping among the new-mown hay.⁶⁾

In diesem Epigraph geht es um dasselbe wie im vorher angeführten Zitat: in Kapitän Ahab, von dem die andern sagen: "Who put it into him to chase and fang that flying-fish?" erkennt Aiken sich selber.

Im weiteren spricht Aiken in "Ushant" aus, dass es offenbar leichter gewesen sei, unzählige Pläne für das zu erschaffende Werk aufzustellen und anregende Diskussionen darüber zu führen, als es tatsächlich in Angriff zu nehmen. Zusammen mit Malcolm Lowry und seinem Sohn John wurde an Hand der vielen Notizen ein ziemlich ausführlicher Entwurf mit einem Diagramm entwickelt. Es scheint wichtig, diese Aufstellung hier ungekürzt wiederzugeben, weil sie in konzentrierter Form alles enthält, was in "Ushant" dann schliesslich verarbeitet wurde:

5) cf. Lewis Carroll, The Hunting of the Snark (1876).

6) Epigraph Nr. 3 zu Ushant.

At one time the notion had been of a six part affair, with the form which D. had expressed algebraically as:

In this, a was to have represented the zone of the actual - D., for example, lying in his bunk in the stateroom of a ship, taking account of his roommates, as he prepared himself for sleep; re-considering, as at the beginning of a voyage, something of his past life, and the events which had led to his now being present, and sailing, say, to England; and from this, in turn, to a consideration of his plans, his purpose. Next, and as it were enclosed in a came b, the second zone of the actual but this time concerned with D., for example, as a writer - a writer with a specific notion for a novel, perhaps: but the novel here viewed only as it existed in relation to the life-material of D.'s life, in all aspects - out of which the novel would arise or was arising. Then came c, a new realm of reality, or the actual, and this was the novel as it was to exist in itself. But this too was in turn divisible into three levels, had its own a and b and c. First, the dreamer, whose dream was to form the substance of the book: the dreamer, either lying awake just before falling asleep and into the dream, or waking from it, but only for a moment, to review it, and then to reimmerge in it. And second, the dream, in all its iridescent ramifications of landscape and figures, and the dream-atmosphere that held it all, as it were, lucidly in solution: the four people, and the house on the hill, in which they were gathered together, as usual, for their amiably disputatious task of translation. And thus, finally, to the third and central level, the kernel - the little dream-like novella, in all its

shimmering ambiguity, which the four people were engaged in translating, and about which they were so habitually in disagreement: the little novella, which so constantly changed in colour and shape, and even in language, now seeming to be in archaic German, now in Provencal French, now in Spanish; just, too, as the mise-en-scène altered continually, so that one was not quite certain whether it was to a hill-town in northern Italy - perhaps San Gimignano - or to one in Spain, or even to one in England (like Saltinge) that the four characters in it were forever taking their way; and always with the sense of an obscure tragedy that impended for them, a timeless wave which hung over them, forever about to fall, but perhaps never falling; and themselves, in its shadow, timelessly approaching it, but perhaps never quite to arrive. (U, S. 325 f.)

Man sieht, fast alle entscheidenden Elemente von "Ushant" sind hier in einer langen Aufzählung vereint. Es handelt sich um den ausführlichsten Entwurf. Gleich darauf bemerkt aber Aiken, dass auch diesem einen etwas Wesentliches fehlte, nämlich der besondere Charakter von "Ushant", das heisst all das, was dieses vieldeutige Wort in sich schliesst. Wenn wir aber nochmals alle genannten Zitate, die sich mit Plan und Entwurf von "Ushant" befassen, zusammen betrachten, dann stellt sich heraus, dass letztlich alles vorhanden ist, was die Substanz von "Ushant" ausmacht, ausgenommen die endgültige Form, die es nun zu untersuchen gilt.

Vorerst einige Bemerkungen zur äusseren Gliederung. Beim ersten Lesen von "Ushant" wird einem kaum bewusst, wie streng komponiert das Werk im Grunde genommen ist. Man bemerkt vielleicht, dass es äusserlich in sechs Kapitel gegliedert ist, dass diese je einen thematischen Schwerpunkt haben. Im übrigen ist der Leser viel zu sehr damit beschäftigt, einen geordneten zeitlichen Zusammenhang in diesem Stream-of-Consciousness-Gebilde herzustellen. Dazu kommt noch die Schwierigkeit mit der Verschlüsselung. Diese ist übrigens ein wirksames Mittel, den Leser ständig in Spannung zu halten. Er kommt sich vor wie jemand, der ein sehr schwieriges Zusammensetzspiel versucht, das man ja meist trotz oder wegen der Schwierigkeit, die es verursacht, nicht aufgeben will.

Was einem ebenfalls von Anfang an deutlich wird, ist, dass "Ushant" unter drei verschiedenen Aspekten betrachtet werden kann. Einmal im Sinne des Autobiographischen, das in der Rahmenhandlung und in dem vor den Augen der Hauptfigur D. abrollenden Leben von der Kindheit bis zur Reife zum Ausdruck kommt. Wichtig ist hier das Moment des Beobachtens, des Aufzeichnens, des Erzählens.

Der zweite Aspekt, unter dem uns "Ushant" entgegentritt, umschliesst den inneren Entwicklungsprozess der Hauptfigur, die menschliche und künstlerische Selbstanalyse. Dieser Teil stellt den Versuch dar, den im Zentrum stehenden Menschen möglichst objektiv zu erfassen.

Der dritte Aspekt ist derjenige des Werkes "Ushant" als "artifact", wobei deutlich wird, dass das Werk eine eigene Struktur mit eigenen Gesetzen aufweist, die in gewissem Sinne nur bedingt in Zusammenhang mit dem eigentlichen Leben der Hauptfigur, mit Conrad Aiken, steht.

Auf diese drei Aspekte - man könnte sie auch Betrachtungsebenen nennen - soll noch gesondert eingegangen werden. Wie schon erwähnt, besteht eine gewisse Schwierigkeit, sich von den Erinnerungsbruchstücken D.s ein ganzheitliches Bild zu machen. Dass man am Schluss der Lektüre trotzdem im Besitz eines solchen Bildes ist, verdankt man einem von Aiken oft und in verschiedener Form verwendeten künstlerischen Mittel, dem der musikalischen Analogie. Im folgenden soll versucht werden, aufzuzeigen, wie Aiken diesen Kunstgriff in "Ushant" angewandt hat.

Zurückkommend auf unser Zitat Nr.10 (Seite 63 dieser Arbeit), in dem Aiken erklärt, was er mit "kontrapunktischem Effekt" meint, nämlich "a kind of underlying simultaneity in dissimilarity", können wir jetzt in bezug auf "Ushant" sagen, dass in allen Reflexionen D.s diese Simultaneität vorhanden ist. Insofern nämlich, als sie vom Hauptthema des "Gnauthi Seauton", der Suche nach Erkenntnis und Identität verkörpert wird. Die vier andern Themen stehen immer in Bezug dazu. Die Bezeichnung "Kontrapunkt" ist aber auch hier nur im Sinne einer Analogie zu verstehen, denn die vier um das Hauptthema angeordneten andern Themen haben die-

sem gegenüber nicht dieselbe Gleichberechtigung im strengen Sinn, wie es die musikalischen Regeln des Kontrapunktes verlangen.

Die vier Themenkreise, die sich um das Hauptthema gruppieren, wurden in unseren Ausführungen über Thematik und Handlungsablauf inhaltlich gesondert untersucht. Es sei nun versucht, herauszufinden, in welcher Folge sie auftreten und wie das Ganze in den strukturellen Aufbau einer Symphonie eingefügt werden kann.

Als Symphonie können wir "Ushant" deshalb bezeichnen, weil wir hier fünf Themen miteinander verbunden haben, und nicht nur zwei.

Im ersten Kapitel kann man unschwer die Charakteristik einer Exposition erkennen, indem nämlich bereits auf den ersten dreissig Seiten alle Themen eingeführt werden. Die Rahmenhandlung tritt am Anfang und am Schluss auf. Ihr kommt in "Ushant" die Bedeutung einer Introdution und eines Abschlusses der Exposition zu. Introdutionen gibt es ja auch bei der klassischen Sonatenform häufig.

Die Kapitel zwei, drei und vier gehören analog zur sogenannten Durchführung, wobei in Kapitel zwei das Thema "Herkunft und Familie" eindeutig dominiert und im Kapitel vier die Themen "Kunst" und "Liebe" im Vordergrund stehen. Für Kapitel drei lässt sich kein eigentlicher Schwerpunkt nachweisen. Es treten alle Themen gleichmässig verteilt auf. Zu bemerken ist noch, dass die Rahmenhandlung in diesen Kapiteln je am Anfang aufgegriffen wird, in Kapitel zwei zwar auch noch am Schluss, aber eher in symbolischer Bedeutung, als Wiederaufnahme des Hauptthemas.

Schwerpunkt von Kapitel fünf bildet einmal das Thema "Kunst". Daneben kommt aber das Hauptthema erneut verstärkt zum Durchbruch. Man kann dieses Kapitel zweifellos als Reprise bezeichnen, wobei es noch mit Kapitel sechs in diesem Sinne eine Einheit bildet.

In diesem letzten Kapitel werden nämlich alle Themen wieder aufgenommen und zueinander in Bezug gebracht. Die Zusammengehörigkeit von Kapitel fünf und sechs zeigt sich auch im folgenden: die Rahmenhandlung steht im fünften Kapitel nur am Anfang und im sechsten nur am Schluss.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass "Ushant" in den grossen Linien dem musikalischen Muster der Sonatenform folgt. Mehr Uebereinstimmung zu suchen wäre nicht richtig und sicher auch nicht im Sinne Aikens.

Es gibt in "Ushant" noch einen weiteren Kunstgriff - auch aus dem Bereich der Musik -, der noch eher auffällt als die strukturierte Anordnung der Themen. Gewisse Ausdrücke und Sätze tauchen immer wieder neu auf. Wenn man "Ushant" genau untersucht, so wird einem klar, dass es sich hier keinesfalls um Zufälle handeln kann. Es tritt dabei folgendes zu Tage. Das Fragment aus einem Gedicht Brownings: "Your Ghost will walk, you lover of trees"⁷⁾ tritt immer wieder in Kapitel zwei auf, in dem das Thema "ancestry" dominiert. Der Baum als Symbol verdeutlicht denn auch nichts anderes als die Verwurzelung. In diesem Kapitel geht es nun um diese Wurzeln, jene Wurzeln, die Aiken innerhalb der Familie und zu seinen Vorfahren hat. In Kapitel drei erzählt Aiken von seinem schüchternen Onkel, der ihm seine ganze Tragik erzählt, die darin beruhte, dass er nie irgendwo einen festen Platz hatte. Hier verwandelt Aiken nun "you lover of trees" in "you lover of flowers". Und im selben Kapitel erzählt er noch von seinem unruhigen Vetter, den es schon seit frühester Kindheit zur See gezogen hatte. Von diesem schreibt er: "you lover of ships". Weiter fällt auf, dass Aiken für England immer dann den Ausdruck "Ariel's Island" benützt, wenn es um die Faszination geht, um die Anziehungskraft, die England auf ihn ausübt. "Ariel's Island" tritt dabei ziemlich gleichmässig verteilt in allen Kapiteln auf, am häufigsten jedoch in Kapitel drei, wo das Thema "Heimat" etwa die Hälfte der Seitenzahl einnimmt.

Das Zitat aus "Tom Brown's Schooldays": "I am the Poet of the White Horse Vale, with liberal notions under my cap" kommt immer im Zusammenhang mit Aikens künstlerischer Entwicklung vor. Manchmal steht nur "White Horse Vale" oder manchmal "Tom Brown's Schooldays". Diese Anspielung in zweifacher Form tritt auch in allen übrigen Kapiteln auf, insgesamt vierzehn mal.

7) Ushant, Kap. II, S. 55, 56, 58, 62, 70, 84, 111.

Für das Hauptthema wird oft, wenn es nicht gerade diskutiert wird, einfach das Wort Ushant benützt. Auch dies in allen Kapiteln bei ziemlich gleichmässiger Verteilung.

Sogar das Thema "Liebe" hat ein eigenes Stichwort. Nämlich die Bezeichnung "Lorelei" (eins, zwei und drei für die Ehefrauen) und "Loreliebchen" (damit sind die vielen kurzen Beziehungen zu Frauen gemeint).

Beim Versuch einer Deutung dieses Kunstgriffes könnte man sagen, dass die Symbole "Ushant", "Ariel's Island", "Lorelei" und die beiden symbolisch verwendeten Ausdrücke "Your Ghost will walk, you lover of trees" und "I am the Poet of the White Horse Vale..." eine Verknappung und Verdichtung des jeweiligen Themas darstellen, sozusagen ein auf ein Leitmotiv reduziertes Thema, also wiederum eine musikalische Analogie.

Wenden wir uns nun der Rahmenhandlung zu. Ihre Funktion wurde bereits angedeutet. Sie symbolisiert die Reise nach Innen, die Reise mit dem Ziel Ushant. Eine weitere hat sich bei der Untersuchung der musikalischen Struktur gezeigt. Darüberhinaus hat sie aber noch andere Bedeutung. Sie dient als Hintergrund zu D.s Reflexionen über sein vergangenes Leben. Dann dient sie auch dazu, im formalen Ablauf einen Unterbruch zu ermöglichen. Sie bringt mit ihrer ganz andern Tonart Abwechslung in die langen Gedankengänge D.s. Im weiteren ermöglicht diese Handlung Aiken, Kontrastmöglichkeiten zu schaffen. Ein Beispiel möge dies verdeutlichen:

Difficult to read "Bubu de Montparnasse" (with the Tsetse's introduction) when one thought of Hardie for Hardie's extraordinary reality made those violences and purpate poisons seem the flimsiest of falsehoods. (U, S. 151)

Hardie, ein schwerkranker Mitreisender, bringt seine zwei Knaben zu einer Schwester nach England, weil für ihn das Ende seines Lebens naht. Diese einfache Grösse zur Künstlichkeit gewisser Literatur in Kontrast zu setzen, hat hier mit Hilfe der Rahmenhandlung besonders gut gelöst werden können. Denn die darin vorkommenden Personen haben den Tonfall des einfachen Volkes, wäh-

rend ja das ganze übrige Geschehen, weil nur vom Bewusstsein D.s ausgehend, eine gleichbleibende reflektierte Ausdrucksweise hat. Auf diese Verschiedenheit der Tonarten soll später noch eingegangen werden.

Wir werden nun versuchen, der Frage nachzugehen, wieweit "Ushant" als eine Autobiographie anzusehen ist. Die beste Formel vielleicht, unter der das Werk zu betrachten ist, könnte lauten: "Ushant", Autobiographie eines schöpferischen Geistes". Eine solche Betrachtungsweise würde im Werk bewusst nicht in erster Linie eine Autobiographie der Person Conrad Aikens suchen.

In diesem Sinn hat Aiken nur diejenigen Ereignisse in seinem Leben beleuchtet, die zur Prägung seiner geistigen Entwicklung von entscheidender Bedeutung waren. Er hat also eine Selektion vorgenommen in der Weise, dass im erzählenden Nachvollzug seines vergangenen Lebens alles andere entweder nur in Andeutungen oder überhaupt nicht vorhanden ist. Wenn man vom Biographischen ausgeht, wird schnell deutlich, wie wenig "Ushant" im Grunde an persönlichen Daten enthält. Wenn man von den biographischen Lücken in "Ushant" ausgeht, so wird auch schnell einmal klar, was im Leben Aikens von formendem Einfluss war. Man findet z.B. nichts, was Aikens Stellung im öffentlichen Leben beleuchten würde, so etwa, wie er zu den vielen Auszeichnungen kam, die ihm zuteil wurden. Es wird auch nicht gesagt, wie er die Tatsache, dass ihm durchgreifender Erfolg beim breiten Publikum zeitlebens versagt blieb, innerlich verarbeiten konnte. Man findet im weiteren nichts über sein beachtlich umfangreiches Werk als Dichter, d.h. wenigstens fast nichts. Nur "the Kid" wird erwähnt, und zwar deshalb, weil es hier um die Verarbeitung des Blackstone-Themas geht, um den Zusammenhang mit seiner Beziehung zu Malcolm Lowry. Auch "Mayflower" wird erwähnt. Von diesen beiden Werken abgesehen, hätte ein Leser, der Aikens sonstiges Schaffen nicht kennen würde, ganz sicher den Eindruck, er habe nur Prosawerke verfasst.

Ueber Aikens Familienleben erfährt man ebenfalls nicht viel. Vor allem über seine drei Ehen und über die Gründe, weshalb zwei davon scheiterten, ist nichts oder nur ganz wenig enthalten. Dafür

beanspruchen die vielen anderen, nur kurze Zeit dauernden Liebesbeziehungen fast unverhältnismässig viel Raum. Auch über Aikens drei Kinder erfährt man nicht viel, lediglich eine Bemerkung, dass er die drei kleinen D.s im Stich gelassen und sich damit eine grosse Wunde zugefügt habe. Namentlich werden übrigens nur seine Tochter Jane als "Jean" und sein Sohn John als "Jed" erwähnt. Die Information über die biographisch richtigen Namen müsste der Leser sich anderswo beschaffen, wenn er wirklich am Autobiographischen interessiert wäre. Wie schon im Kapitel "Gestalten der literarischen Szene um Aiken" gezeigt worden ist, kann man die Lücken natürlich mit einigem "Hintergrundwissen" auffüllen. Dass so etwas aber überhaupt notwendig ist, zeigt klar, dass Aiken gar nicht darauf abzielte, dass sein Werk als Autobiographie oder gar als Memoirenwerk im engeren Sinne verstanden würde.

Betrachten wir die "Autobiographie Ushant" von der zeitlichen Abfolge her, dann können wir folgendes feststellen: von Aikens früher Kindheit und insbesondere vom einschneidenden Erlebnis vom Tod der Eltern kann man sich auf Grund der Lektüre ein gutes Bild machen, d.h. es wird viel und erschöpfend darüber erzählt. Ueber die darauf folgenden Jahre, vom elften bis zum achtzehnten Altersjahr, vernimmt man nichts, ausser einer Andeutung, dass Aiken sie bei Verwandten in New Bedford und in der Middlesex Schule in Concord verbrachte, sowie dass er sich damals sehr einsam fühlte und nirgends richtig akzeptiert wurde. Erst über die Studienjahre in Harvard wird wieder genau erzählt, vor allem wegen der wichtigen Begegnungen und den Freundschaften, die dort angeknüpft wurden. Ausführlich wird auch über die in diesen Jahren unternommene Europatour berichtet und über die Jahre 1913/14 in London, als Aiken versuchte, dort Fuss zu fassen. Dann stellen wir wieder einige Lücken im biographischen Ablauf fest. Nur ganz kurz wird auf die literarische Szene in Boston hingewiesen, auf die Zeit in South Yarmouth und die intensiven Gespräche über Psychoanalyse, die er mit Jacob (Dr. G. Wilbur) dort führte. Sehr ausführlich wird demgegenüber über eine Frauenbeziehung gesprochen, die in diese Zeitspanne fällt.

Klarer ins Blickfeld rücken die frühen Zwanzigerjahre, die mit

dem erneuten Versuch, sich in England niederzulassen, im Zusammenhang stehen. Dann stossen wir wieder auf eine fast zehnjährige Lücke. Erst das Jahr 1929 wird in "Ushant" wieder wichtig mit Malcolm Lowrys Auftreten, und die folgenden Jahre, die Aiken zum Teil mit ihm verlebt hat, rücken ins Zentrum der Diskussion. In dieselbe Zeit fällt auch Aikens persönliche grosse Lebenskrise, die schliesslich mit einem missglückten Selbstmordversuch enden sollte. Auch Aikens Scheidung von seiner zweiten Frau, seine erneute Heirat und die damit verbundene Mexikoreise sowie der wichtige Besuch bei Malcolm Lowry gehören zu dieser Periode. Anschliessend entnimmt man den eher spärlichen Hinweisen, dass Aiken mit seiner dritten Frau nach Rye, Sussex, zurückkehrte und dass die beiden im Jahr 1939 durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs erneut gezwungen wurden, England zu verlassen. Weiter entnehmen wir dem Anfang von "Ushant", dass Aiken nach Kriegsende auf dem Wege war, nach England zurückzukehren. Dass es aber nur deswegen geschah, um sein Haus dort zu verkaufen, weiss nur der, der die biographischen Fakten kennt. Jahreszahlen werden übrigens im ganzen Buch überhaupt nie erwähnt.

Aus dieser Untersuchung, was an persönlichen Daten in "Ushant" vorhanden ist, zeigt sich eindeutig, dass Aiken auf diesen Aspekt offenbar nur geringen Wert legte. Man könnte sich die Frage stellen, weshalb denn "Ushant" überhaupt als Autobiographie bezeichnet werden soll. Die Antwort wird sich nach der Untersuchung der beiden weiteren Aspekte in der Betrachtung des Buches zeigen.

Da das eigentliche Thema in "Ushant" das Sich-Selbst-Bewusstsein ist, auferlegt das dem Autor die Verpflichtung, Distanz zum eigenen "Ich" zu haben und dabei möglichst analytisch vorzugehen.

Als erstes stellte sich für Aiken die Frage, was der Künstler zu tun habe, um diese nötige Distanz zu seinem Material, also zu sich selbst, zu erlangen. Aiken hat es damit versucht, seine eigene Person so weit wie möglich in der Anonymität zu halten und sich nicht einmal einen fiktiven Namen zuzulegen. Dass D. sich aus Demarest (de mare est) des Romans "Blue Voyage" ableitet, hat er an anderer Stelle bestätigt, jedoch kann der Leser

diese Information aus "Ushant" selbst nicht entnehmen. Die Anonymität gibt Aiken die Freiheit zu einer objektiven Selbstanalyse. Weiter wird Distanz auch dadurch erreicht, dass die "Autobiographie" in der dritten Person geschrieben ist, was in der Regel bei dieser Gattung nicht üblich ist. Durch die Verwendung der dritten Person ist eine mehr objektiv-unpersönliche Berichterstattung gewährleistet.⁸⁾

Im weiteren benützt Aiken in "Ushant" für Menschen, die man erkennen könnte, ein "Personae" genanntes Personenregister, das als ein weiterer Versuch, sich vor Subjektivität zu schützen, anzusehen ist. Dieser Schlüssel steht am Anfang von "Ushant". Er ist in seltsamer Weise unvollständig, und es erscheint fast unmöglich, dessen Prinzip zu ergründen. So werden z.B. Aikens Kinder in "Ushant" unter anderen Namen erwähnt, fehlen aber im Schlüssel. Das gleiche gilt für den Kunst- und Musikkritiker Chapman. Nur ein Kenner von Aikens privatem Leben kann wissen, dass es sich hier um Martin Armstrong handelt, der sich mit Aikens erster Ehefrau verheiratete, kurz nachdem Aiken seine Familie verlassen hatte. Andererseits ist die englische Malerin Dame Laure Knight als Laura im Personae-Schlüssel genannt. Sie wird jedoch in "Ushant" nur in einem einzigen Nebensatz erwähnt. Diese gewollte oder ungewollte Unvollständigkeit in der Aufschlüsselung der Personen durch Aiken zeigt einmal mehr, wie wenig es ihm in "Ushant" um eine Autobiographie im herkömmlichen Sinn ging.

Wie schon so oft, finden wir in "Ushant" selber am treffendsten formuliert, wie sich Aiken den Weg vorstellt, um zu dem von ihm gewünschten Ziel zu kommen. Er geht dabei von der Forderung aus, dass der Künstler sich selbst "at the disposal of society" stellen muss:

... this accumulated awareness, this evolving consciousness, even with its taint of insanity, this it was their duty, and D.s most of all, as their

8) Als Präzedenzfall wäre hier folgendes Werk zu nennen: Henry Brooks Adams, The Education of Henry Adams (1907).

ephemeral spokesman, to put at the disposal of society - even, if necessary, on the chopping-block or the dissecting table. And in order to do this, as grandfather had clearly seen, the individual spokesman must himself remain completely neutral, the mere servant. The artificer, in the very act of deploying himself in the new shape of an artifact, must remain wholly neutral to that part of himself which is his subject - which is to say, his all. (U, S. 306)

Wie vollzieht sich nun die objektive Selbstanalyse Aikens? Erstens einmal in einer langen Auseinandersetzung mit seinem eigenen bisherigen Werk, d.h. vor allem mit demjenigen Teil, den er als "failure" betrachtet. Das sind vor allem seine Romane. Aiken geht dabei ganz erbarmungslos mit sich selbst ins Gericht wegen der Unwahrheiten und dem Unechten, das diese Werke seiner Meinung nach enthalten. Er verurteilt die früheren Kompromisse:

Compromises, compromises - again and again that telltale cowardly compromise, the failure to excavate the core of the pain in its entirety, to tell the whole truth, and all for the sake of keeping up appearances! (U, S. 1414)

In "Blue Voyage", das in "Ushant" "Purple Passage" genannt wird, gibt es zwar viele Stellen, die den Bewusstseinsstrom der Hauptfigur wiedergeben mit dem Versuch, ihn durch einen objektiven Kommentar des Analytikers zu erhellen. Doch zeigt Aiken nun auf, wie verfälscht das Ganze durch gewisse Auslassungen wurde, die er mit Rücksicht auf Mitmenschen gemacht hatte, und dies, wie er aufrichtig zugibt, "by a deep fear of public opinion". 9)

Den 1940 veröffentlichten Roman "Conversation" (in "Ushant" "The Quarrel" genannt) betrachtet Aiken als noch weniger aufrichtig als "Blue Voyage":

In "The Quarrel", that only partially successful essay in classic form, partial because slight - but still, with its mild and argentine grace - the problem of the education of the little D.'s had

9) Wir werden bei der Untersuchung des Romans "Blue Voyage" ausführlicher darauf eingehen.

been pivotal and was dealt with; but then, the little D.'s had ruthlessly been reduced to one, Lorelei's mother rendered as absurd as untrue, and the whole erotic situation between Lorelei and himself not only completely falsified, but subordinated to a mere accident, the visit to South Yarmouth of the professional fur-thief, and his stable of poets. No mention of that abyss: not a word. No mention, either, of his own - by that time - many divagations. (U, S. 140)

Am härtesten ist Aikens Kritik an seinem Roman "A Heart for the Gods of Mexico" ("A Heart for the Barranca" in "Ushant"). Für diese kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk kann man wirklich Bewunderung aufbringen. Auffallend ist, dass sich diese Kritik nicht auf sein lyrisches Schaffen erstreckt, obwohl ja auch dieses, wie die Prosawerke, stark autobiographische Prägung aufweist. Man muss daraus wohl den Schluss ziehen, dass Aiken sich dort sicherer fühlte. Gewiss, man findet an anderen Stellen bei Aiken hin und wieder auch ein kritisches Wort zu seinem lyrischen Werk, aber nirgends wird mit solcher Schärfe Kritik geübt wie in "Ushant" an den eigenen Romanen.

Ein weiteres Feld kritischer Selbstbetrachtung stellen die menschlichen Beziehungen dar. Es soll hier nicht mehr eingehend davon die Rede sein, denn im Kapitel "Die Literarische Szene um Aiken" wurden seine Begegnungen mit zeitgenössischen Künstlern schon eingehend behandelt. Dies gilt auch für das Thema "Frauenbeziehungen".

Sehr eindrücklich ist im weiteren die Art und Weise, wie Conrad Aiken seinen misssglückten Selbstmordversuch rückblickend kritisch bewertet. Der Wunsch, seinem Leben ein Ende zu bereiten, schien ihm damals zum Zeitpunkt der Handlung eine vernünftige und gerechtfertigte Lösung seiner Probleme zu sein, Probleme, die er vorher während längerer Zeit im Alkohol zu vergessen versucht hatte:

...despite these libations to the god of forgetfulness, the moment had at last supervened when such temporary rests from the vision seemed not enough, and when a more famous sleep had suddenly appeared, one evening, as the ultimate, the only, desideratum. (U, S. 226)

Man beachte die Erwähnung des Wortes "vision", das in Ushant eine grosse Rolle spielt. Es ging also offenbar nicht nur um Probleme im mitmenschlichen Bereich, obwohl die Andeutung von Eheschwierigkeiten gemacht wird. Wichtiger als diese war das Gefühl des Versagens im Bereich seiner schöpferischen Tätigkeit.

Die Art der Schilderung, wie das Unternehmen schliesslich verlief, zeigt einen Anflug von Humor. Als Beispiel dafür sei auf jene Stelle in "Ushant" verwiesen, wo Aiken sich plötzlich - nachdem er schon eine Weile vor dem Kochherd gesessen hatte, aus dem Gas ausströmte - daran erinnert, dass er oben in einer Wäscheschublade einen kompromittierenden Brief von einem Mädchen versteckt hielt, den er noch unbedingt vorher vernichten wollte. An das, was dann folgte, kann er sich nicht mehr im einzelnen erinnern. Sicher ist, dass der Brief vernichtet wurde. Aiken wollte zwar in die Küche zurückkehren, um die Tat zu vollenden. Er wurde aber von seiner Frau, die wider Erwarten früher nach Hause kam, nicht vor dem Küchenherd gefunden, sondern bei der Türe. Offenbar hatte er versucht, doch mit dem Leben davonzukommen. (U, S. 227)

Damit wären die wichtigsten Punkte von Conrad Aikens analytischer Selbstkritik in "Ushant" aufgezählt.

Zurückkommend auf die Ausführungen, die wir auf Seite 71 dieser Arbeit gemacht haben, soll nun versucht werden, "Ushant" unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, den wir dort als "werkgewordene Biographie" bezeichnet haben. Es geht hier letztlich um die Beantwortung der Frage, ob es Aiken gelungen sei, seinen Einzelfall ins "Allgemeingültige" zu erheben, und ob "Ushant" wirklich die von Aiken in seinen Plänen und Entwürfen ausgesprochenen Forderungen erfülle und als Kunstwerk in seinem Sinne gelten können. Als echtes Kunstwerk, das für sich allein Bestand hat und der Neugierde auf die Person Conrad Aiken nicht bedarf.

Auf Seite 103 wurde unter anderem die Frage aufgeworfen, warum "Ushant" überhaupt als Autobiographie zu betrachten sei. Die Antwort kann nun wohl mit ziemlicher Eindeutigkeit gegeben werden, nachde wir Aikens selbstkritische Auseinandersetzung mit

seinen eigenen Werken vor allem den semibiographischen Romanen, zur Kenntnis genommen haben. Aiken macht dort darauf aufmerksam, wie gross die Gefahr der "fatal omissions" ist, wenn eine fiktive Handlung als Rahmen des Werkes verwendet wird. Dadurch, dass "Ushant" unter anderem auch eine Autobiographie ist, die man, wenn man es für wichtig ansieht, auf ihre Echtheit überprüfen könnte, ist die Glaubwürdigkeit, dass der Autor hier sein gesamtes umfassendes "Ich" blossgelegt hat, sowohl für ihn selber als auch für den Leser evident. Es ist gewissermassen Gewähr dafür gegeben, dass hier wirklich die Wahrheit eines künstlerischen Lebens in ein literarisches Werk umgeformt worden ist.

In unserem Kapitel über Aikens Literaturkritik haben wir aufgezeigt, dass sich Aiken schon früh mit dem Problem des "objektiven" und des "subjektiven" Künstlers auseinandergesetzt hat. Anknüpfend an seine damaligen Äusserungen darf wohl gesagt werden, dass es ihm, viele Jahre später, mit "Ushant" gelungen ist, dem im Zitat erwähnten "objective artist" in ziemliche Nähe zu rücken. Diese Untersuchung dürfte gezeigt haben, dass "Ushant" eine faszinierende Einheit von Form und Inhalt aufweist.

Abschliessend sei noch kurz auf eine Stelle in "Ushant" hingewiesen, die auf den besonderen Charakter dieses Werkes hindeutet. Es ist dieselbe Szene mit dem "Unitarian minister", der Aiken aus der Hand liest, die schon auf Seite 39 erwähnt wurde. Unter anderem wird dort weiter gesagt:

You will achieve a few wonderfully happy incidents, you are of the race of the inspired; and at least two or three times you will have the most wonderful of experiences, the blessed experience of coming suddenly upon a veritable gold-mine of consciousness, seemingly inexhaustible, too, and with the words already hermetically stamped on the gold: perhaps out of some such experience you will even achieve one of those "controlled" masterpieces that are both controlled and uncontrolled, and these are the best, the true artesian water of life.....(U, S. 131)

"Ushant" ist sicher unbestreitbar eines dieser "controlled" masterpieces that are both "controlled and uncontrolled", ein in sich ruhender "artifact", ein Kunstwerk, das keiner anderweitigen Vermittlung bedarf.

Es sollen nun noch einige erläuternde Bemerkungen zur Erzähltechnik, Symbolverwendung und Ausdrucksweise in "Ushant" gemacht werden.

Dass wir es hier vor allem mit einem "Stream-of-Consciousness-Werk zu tun haben, wird schon nach einigen Seiten klar. Es kann auch kaum verwundern, dass sich Aiken, wie auch in seinen übrigen Romanen, immer wieder dieser Technik bedient hat. Greifen wir auf die drei eingangs (S. 61 dieser Arbeit) erwähnten unterschiedlichen Möglichkeiten zurück und benutzen sie als Ausgangsbasis. Es lässt sich ohne Mühe erkennen, dass in "Ushant" vor allem das Mittel der "internal analysis" zur Anwendung kommt. Dies schon deshalb, weil Autor und Hauptperson ein und dieselbe sind. Jay Martin sagt, dass Aiken seine Romane vorwiegend auf dem "preconscious monologue" aufbaute.¹⁰⁾ Dieser wäre etwa Friedmans "Internal analysis" gleichzusetzen. Dabei ist es aber nun nicht so, dass das Unbewusste auf diese Weise gänzlich ausgeklammert würde. Es begegnet uns in "Ushant" vor allem in Form von Träumen. Sicher hat Aiken diese bewusst eingefügt, jedoch steht es einem Laien auf dem Gebiete der Psychologie nicht an, diese deuten und interpretieren zu wollen. Nach Freud wäre dies ohne Kenntnis der Assoziationskette des Träumenden auch gar nicht möglich. In den Romanen "Blue Voyage" und "Great Circle" wurde zu diesem Zweck die Figur eines Analytikers eingeführt, nicht zuletzt deshalb, um dem "preconscious monologue" zur Deutung zu verhelfen. In "Ushant" ist der gesamte innere und äussere Handlungsablauf gänzlich vom zentralen Bewusstsein D.s gesteuert. Der Leser kann nur dessen persönlichem Erfahrungsbereich folgen. Dieses Bewusstsein der Hauptfigur D., das mit dem Bewusstsein des Autors übereinstimmt, ist jenes Wahrnehmungszentrum, durch das alles hindurch muss, jener Brennpunkt des Reflexiven, der an den Satz des Bewusstseins der idealistischen Philosophie erinnert, wonach alles Seiende Bewusstsein ist.

Weil in "Ushant" nur dieses einzige Bewusstsein real ist, können wir begreiflicherweise keine Varietät des inneren Monologs er-

10) Jay Martin, S. 159.

warten, wie sie etwa in "Ulysses" zu finden ist. Wahrnehmung, Reflexion, Rede und Handlung sind eng ineinander verwoben. Die durchgehend gleichbleibende Erzählerperspektive ermöglicht einerseits zwar einen einheitlichen Eindruck, andererseits stellt sich aber für Aiken damit das Problem, dafür zu sorgen, dass das Ganze nicht eintönig wird. In Anbetracht des völlig undramatischen Handlungsablaufs fehlt auch die Spannung, die eine Erzählung konventioneller Art vorwärtstreibt.

Wie sehen nun die Mittel aus, die Aiken benützt, um dem Leser den Handlungs- und Zeitfluss bewusst werden zu lassen? Im wesentlichen bestehen sie darin, dass die Perspektive des Erzählers die einer seelischen Kamera ist, die Aiken ermöglicht, sein Leben wie einen Film ablaufen zu lassen. Dies aber nicht in chronologischer Folge, sondern mit vielen Rückblenden und Vorblenden. Das führt dazu, dass er beispielsweise imstande ist, sein Bewusstsein in einem gewissen Zeitmoment der Vergangenheit zu fixieren und dann von dort rückwärts und vorwärts zu schweifen. Diese Camera-eye-Perspektive ermöglicht Beweglichkeit und einen lebhaften Szenenwechsel, der die fehlende Dynamik der Handlung durchaus zu kompensieren vermag. Dazwischen treffen wir immer wieder aufgeschnappte Gesprächsfetzen der Rahmenhandlung an, die meist in Dialogform verlaufen und für Lebhaftigkeit und Kontrast sorgen.

Bis der Leser mit der Bewusstseinsstruktur einigermaßen vertraut ist, verwendet Aiken häufig Ausdrücke in Klammern wie z.B. (as D. now remembers), (said D. to himself), (D. thought), (Yes, D. considered), (for D. saw now).

Was die Symbolsprache betrifft, wurde bereits im Kapitel über die Untersuchung der musikalischen Struktur auf ihre Bedeutung hingewiesen.

"Ushant" ist ein Werk, das ausserordentlich reich an bildlicher Ausdrucksweise ist. Es fällt auf, dass wir die verwendeten Symbole in zwei Gruppen teilen können: Erstens begegnen wir einer Gruppe von herkömmlichen und traditionellen Symbolen, die uns nicht zuletzt aus der Psychologie von Freud und Jung bekannt

sind. Die zweite Gruppe besteht aus selbstgeschaffenen Symbolen; auch diese zeichnen sich, wie wir sehen werden, durch Allgemeinverständlichkeit aus.

Aus der ersten Gruppe treten folgende ausserordentlich häufig auf: die See als Symbol für das Unbewusste und den Ursprung. Daran knüpft auch der Name D. = Demarest = de mare est. Das Schiff und das Haus stehen als Symbol für das Selbst, sie verkörpern das Statische und das Dynamische. Der Baum bedeutet Verwurzelung, Stärke. Auch das Schwein tritt häufig auf, es ist bekanntlich ein Symbol für die Sinnlichkeit und das Triebhafte im Menschen. Der Spiegel steht für die Selbstkonfrontation, das Sich-selber-gegenüber-Stehen.

Unter der zweiten Gruppe, den persönlich geschaffenen Symbolen, finden wir viele bildliche Ausdrucksweisen und Vergleiche, die relativ ohne grosse Schwierigkeit verständlich sind. Zu diesen gehört Ushant, auf das wir nicht mehr zurückzukommen brauchen.

Nicht unerwähnt soll bleiben, dass Aiken häufig das Glockensymbol verwendet (the bells of time). Diese Wegweiser des Zeitlichen sind immer irgendwie richtungsweisend für den Lebensweg:

...bells.... but above for himself, and all his life - and set a kind of pattern or rhythm in his consciousness and memory, his own rhythm - the bells of ships, the bells of voyages.....bells for Cynthia, for Jules, for Hambo, for Ebo, for Hey-Lawrence, and all the others - bells for the eternal ship-- (U, S. 115)

Das Symbol des Kreises wandelt Aiken in "great circle" ab. Es trägt die Bedeutung des Lebenskreises in sich, der vom Nichts in die Existenz und dann wieder zurück ins Nichts führt. Bei Aiken hat es aber noch häufiger die Bedeutung, die wir in unserer Einleitung erwähnten, nämlich "Great Circle Voyage" im Sinne Thoreaus.¹¹⁾ Es fällt auch die häufige persönliche Verwendung überlieferter Namen auf. Beim Ausdruck "Ariel's Island" denkt man unverzüglich an Shakespeares "The Tempest". Darüber hinaus wird

11) Siehe S. 3, Fussnote 8.

von Aiken auch noch eine Miranda (im Zusammenhang mit einer Frauenbeziehung) und ein Prospero mit dem Zauberstab (hier ist George Santayana gemeint) eingeführt.

Die Blätter des Baumes werden von Aiken in Bezugnahme auf seinen persönlichen Bereich bildlich verwertet. Sie symbolisieren nämlich das Produkt menschlichen Selbstausdrucks. Aiken nimmt z.B. Bezug auf das Fragment eines Gedichts Brownings und sagt:

The leaf-symbol of verse out of the past brought
them all together, syncopated all things; leaf-
symbol and tree-symbol; that tree-symbol which
Jacob had commented on before. Why this tree,
this perpetual tree? (U, S. 58)

Oft wird die Welt mit einer Uhr resp. mit einem Uhrwerk verglichen. Oder aber Aiken vergleicht die Mitmenschen im Drama seines inneren Lebens mit einem griechischen Chor. Auch werden die verschiedenen Wirklichkeitsebenen in eindrücklicher Weise mit einem Palimpsest verglichen. (U, S. 322)

Nach der Untersuchung weiterer Werke werden sich vielleicht noch bessere Vergleiche über Aikens Symbolsprache aufstellen lassen.

Trotz der grossen Zahl von erwähnten Personen im Handlungsablauf von "Ushant" gibt es nur wenige Beispiele eigener individueller Ausdrucksweisen der Figuren, die sich in ihrer Sprache von derjenigen des Erzählers abheben würden. Das kann kaum erstaunen, da das ganze Geschehen ja, wie wir gesehen haben, vom Blickfeld des Bewusstseins des Autors ausgeht und in der Hauptsache von ihm allein kommentiert wird. Seine Sprache ist oft in nächster Verwandtschaft zur Poesie, besonders dann, wenn es um Beschreibungen geht. Ein kleines Beispiel, das sehr typisch für das Ganze ist, sei hier angeführt:

Every one of the precious objects d'art at Saltinge had been, as it were, the Doppelgänger of something at Savannah. And the wonderful room at Savannah, into which he had been forbidden to enter, and which only secretly, from time to time, he had managed to explore, had thus, in extension, and as in an algebraic equation, become at last his own. And the majestic frozen stillness, the silent absolute, of Hiroshige's Snow on the Kiso Mountains, which had

hung on the central wall at Saltinge, between the embrasured windows, and opposite the tall green-tiled mantle, echoing the stillness of the Leach bowl which the first John had half-reluctantly (it had been very funny) given him - in this had he not really sublimated his feeling (as concerned at Savannah, the rich room) of having been left out in the cold?-- (U, S. 23)

Wir finden in diesem Zitat auch zwei Ausdrücke aus fremdem Sprachbereich: "Doppelgänger", "objets d'art". Aiken verwendet hie und da solche Ausdrücke wie "the Ding-an-Sich", "Weltanschauung", "mise-en-scène", die hier als Beispiel genügen. Er verwendet sie offensichtlich immer dann, wenn er der Meinung ist, dass sie nicht mit gleicher Treffsicherheit ins Englische übersetzt werden können.

Das Poetische seiner Sprache ist nicht zuletzt auf die ausgiebige Verwendung von Symbolen und bildlichen Vergleichen zurückzuführen. In den Grundlinien ist Aikens Sprache klar und einfach, im Wortschatz jedoch unverkennbar die Sprache eines hochgebildeten Menschen. Dabei lässt sich unschwer feststellen, dass Aiken über einen seltenen Reichtum an philosophischem, psychologischem, medizinischem und mythologischem Wissen verfügt.

Was weiter auffällt, ist die Länge vieler Sätze, vor allem dann, wenn Reflexionen angestellt werden. Sie erstrecken sich oft über viele Zeilenreihen und erfordern ein konzentriertes Lesen. In die Augen springt auch der häufige Gebrauch von Gedankenstrich und Semikolon, die dazu dienen, die vielen Einschübe zu ermöglichen.

Aufgelockert wird das Ganze durch gelegentliches direktes Sprechen-lassen der Charaktere - was allerdings nicht sehr häufig geschieht - auch etwa durch die Wiedergabe von aufgefangenen Gesprächsfetzen der Schiffsinsassen, die D.s lange Reflexionen unterbrechen.

Einige Beispiele seien hier noch angeführt, um die Wirkung, die Aiken mit diesen Einschüben erzielt, aufzuzeigen. So lässt er seine Tante Sybil ihr Unverständnis für seine literarische Tätigkeit selbst wie folgt ausdrücken:

Why do you think you have to write these little stories, these little plays? It's all very interesting, of course, but what exactly do you mean? What is it that you are trying to say? They are so vague, so diaphanous! But Balzac. Now Balzac is solid, you can read Balzac over and over, it's life itself. And "Vanity Fair", look at Becky Sharp, as alive as if she were in this drawing-room this minute. But why do you have to write these little stories, which seem to have no beginning, no middle and no end? (U, S. 77)

Oder das Beispiel des liebenswerten Mitreisenden Blimp, der sich so gerne selber sprechen hört und dessen langen Vorträgen am Ende niemand mehr zuhören mag:

The Origin of Specie! By that scientist Darwin, it was, the Origin of Specie. Had us all back to the monkeys, he did, and before that, too. Evolution, that's what it is. We came out of the sea, blimey, without bloody scales on, and crawled up on a beach and lerned how to breathe. Yes, and all quite right, too. No nonsense about it, you can have your Christian twaddle and stick it up the flue. No, sir..... (U, S. 19)

Man sieht diese Menschen, die mittels ihrer Sprache charakterisiert werden, geradezu plastisch vor sich.

Soviel zum Problem der Sprache in "Ushant". In dieser gedrängten Form war es natürlich nicht möglich, eine detaillierte Darstellung des Sprachprofils zu erarbeiten. Hier ging es vor allem um die Interpretation des Werkes, was dem üblichen Sprachgebrauch nach soviel wie Deutung und Beurteilung heisst. Analog zur Auffassung Aikens, dass das Unternehmen "Ushant" letztlich "without beginning and without end" bleiben müsse, sind wir der Meinung, dass auch eine Interpretation dieses einzigartigen, autarken Werkes ein Versuch bleiben muss. Wir hoffen lediglich, einige für das Verständnis des Werkes relevante Aspekte aufgezeigt zu haben.

10. "Blue Voyage"

"Blue Voyage" ist Aikens erster autobiographischer Roman. Er entstand in den Jahren 1922-1927 und wurde 1927 veröffentlicht. Es war dies auch Aikens erster Versuch, die Entwicklung des Sich-Selbst-Bewusstwerdens in Romanform zu kleiden. Ziel und Thema sind hier wie in "Ushant", das Bewusstsein schreibenderweise durch Reflexion zu vertiefen. Im Vorwort zu seinen "Preludes"¹⁾ bezeichnet Aiken "Ushant" als späteres Duplikat von "Blue Voyage" und bezeichnet beide, zusammen mit den "Preludes", als eine Art Testament.

Wie später in "Ushant", operiert auch hier die Reisemetapher auf zwei Ebenen. Sie liefert einerseits den Handlungsrahmen und symbolisiert andererseits die Reise nach Innen. Der Protagonist Demarest ist leicht als Verkörperung von Aiken selbst zu erkennen, dessen Name in "Ushant" auf D. reduziert wird. Wie dort, tritt auch hier der Autor als Hauptfigur auf. Die Entwicklung seiner selbst und die Reflexion über die eigene schöpferische Tätigkeit werden sozusagen zum Gegenstand des Romans. Es ist Aikens erster Versuch in Prosaform, als Reisender das noch nicht Geschaute, oder zumindest noch nicht bewusst Geschaute, aufzufinden und diesem das bereits Bekannte und vermeintlich Gewusste beizuordnen.

Bezüglich der autobiographischen Elemente sagt Aiken in einem Brief an Jay Martin:

It (BV) is self-explanatory. Cynthia and Faubion were real, so was Silberstein and the others, Smith included. Death of Smith is in the quarrel about negroes, by the way- 2)

In einem andern Brief nimmt Aiken Bezug auf die Schiffspassagiere der Handlungsebene und betont, dass sie eigentlich bloss als Projektion seiner selbst zu verstehen seien, da sie ja allein durch Demarests Blickwinkel porträtiert werden:

- 1) Conrad Aiken, "Preface" to Preludes (New York: Oxford Univ. Press 1966), S. VI.
- 2) SL, S. 314.

The intention is primarily to present these various people through Demarests eyes, to present his own particular psychological problem indirectly in the course of his musings on these others and meeting with them: i.e. his struggle for balance as between Cynthia and Faubion, the former being a symbol of adolescent sublimation and refusal, the latter a symbol of maturity and acceptance: myth vs. blood.³⁾

Diese Reisenden reflektieren entweder einige Aspekte von Demarests Persönlichkeit und Wertvorstellungen, oder sie illustrieren Einsichten in seine eigenen Erfahrungen. Seinem Freund, dem Psychoanalytiker Robert Wilbur, schreibt er in bezug zu "Blue Voyage":

my selfunderstanding goes steadily forward, if slowly, and is finding at the moment a particularly useful field in the novel, where analysis and poesis can go hand in hand.⁴⁾

Wir möchten an dieser Stelle wieder auf Aikens literaturkritische Arbeiten verweisen, besonders auf seine Wertschätzung einer Prosa mit lyrischen Elementen, einer Eigenschaft, die zu verwirklichen er sich in seinen Kurzgeschichten sowie in diesem ersten Roman bemühte.

Demarest ist wie D. in "Ushant" in der dritten Person dargestellt. Aiken verfolgte damit einen speziellen Zweck. In einem Brief an Malcolm Cowley hat er seine Begründung folgendermassen formuliert:

I can't find any aesthetic or moral error in the casting of an autobiographical theme into the third person; in fact, I believe it is possible to be more detachedly honest in this form (if you insist on honesty as a prime criterion) than in straight confession. At all events, I am much interested in this - the autobiography turned novel, given shape and distance. And it seemed to me a useful thing to do, at this point in my life: I mean - to give myself away, for the benefit of any stray psychologist of literature... and incidentally to twist the thing into a design of its own, to make it stand on its own legs as an organism.⁵⁾

3) SL, S. 93.

4) SL, S. 99.

5) Wake XI, Nr. 2 (1952), S. 28.

Bezweckt wird also, Distanz zu gewinnen, gerade weil das Thema des Sich-Selbst-Bewusstwerdens im Zentrum steht, das Eintauchen in das eigene Unbewusste oder Unterbewusste. An "Blue Voyage" lässt sich gut aufzeigen, wie Aiken die Verwertung seines eigenen, an die Oberfläche geholten Unbewussten künstlerisch verarbeitet hat. Wie bereits erwähnt, weist der Roman methodisch zweifelsohne Ähnlichkeiten mit Joyces "Ulysses" auf und wurde demzufolge von der Kritik fast durchwegs als "minor Ulysses" bezeichnet. Das hat verhindert, seine Qualitäten zu erkennen, denn mit diesem Vergleich übersieht man wesentliche Qualitäten inhaltlicher Art. In erster Linie geht es in "Blue Voyage" darum, den psychologischen Mechanismus des Künstlers in seinem kreativen Prozess sowie auch des Menschen, der ihm das Material dazu liefert, aufzudecken. Dies immer mit dem Ziel, das Bewusstsein zu vertiefen. Es geht auch hier, wie in "Ushant", im wesentlichen um Selbstanalyse und Analyse des kreativen Prozesses und auch hier in gewisser Weise um die Suche nach der adäquaten Form. Frederic J. Hoffman hat unseres Erachtens "Blue Voyage" treffend als Aikens "Apologia Pro Specie Sua"⁶⁾ auf dem Gebiet der fiktionalen Prosa bezeichnet. Der äusseren Handlung unterliegt die Selbst-Definition als Künstler. Wichtig ist, das Verhältnis von Handlung und Selbstreflexion zu beachten, zu sehen, wie sich eine Verlagerung vom Erzählten auf die Art des Erzählens abspielt. Das Ziel ist: aus der Wirklichkeitserfahrung als einem Vielerlei von Verschiedenem und Disparatem, verwirrend in der simultanen Vielschichtigkeit, Wirklichkeitserhellung zu gewinnen. Und zugleich den künstlerischen Prozess, der daraus schöpft, zu reflektieren, zu definieren.

An Demarest weist Aiken auf, dass der Akt des Schreibens den Menschen vor dem Untergang in der chaotischen, vermeintlich sinnentleerten Wirklichkeit zu bewahren vermag. Das heisst hier, dass der Akt des Schreibens gleichzeitig als Akt des Sich-Selbst-Erkennens verstanden werden soll. Demarest erkennt denn im Laufe seiner Selbstreflexionen, dass für ihn die einzige wichtige Frage

6) Diese Anspielung bezieht sich auf Aikens Aufsatz "Apologia pro Specie Sua", CC, S. 25 ff.

ist: "To write or to commit suicide".⁷⁾

Analog zu Aikens späterem Werk "Ushant" können wir in "Blue Voyage" auch einen äusseren und einen inneren Handlungsablauf unterscheiden. Auf der äusseren Ebene ist "Blue Voyage" eine Seereise von Amerika nach England. Ort und Zeit sind beträchtlich zusammengedrängt. Demarest, der Protagonist, ist ein Schriftsteller in mittleren Jahren, der bereits einigen Erfolg aufzuweisen hat. Trotzdem verfolgt ihn ständig das Gefühl, ein Versager zu sein. Äusserer Anlass dieser Reise ist die Aufführung eines seiner Bühnenstücke in England. Der wahre Grund aber, das Mädchen Cynthia, seine "ideale Liebe" wiederzusehen, die er vor Jahresfrist ebenfalls auf einem Schiff kennengelernt hatte. Es war ihm jedoch nicht gelungen, ihr seine Gefühle zu offenbaren. Er war durch seine Schüchternheit und durch den Umstand, dass sie einer höheren sozialen Schicht entstammte als er, gehemmt und entmutigt worden. Am zweiten Tag dieser Seereise, als er, Passagier zweiter Klasse, auf dem Erstklassdeck einen Spaziergang macht, trifft er unerwartet Cynthia wieder und hört von ihr, sie sei auf dem Weg nach England, um sich zu verheiraten. Diese Handlung auf der äusseren Ebene scheint karg, um nicht zu sagen banal. Das Wichtige spielt sich auf der anderen Ebene ab. Die weitere Entwicklung des Romans beschäftigt sich ausschliesslich mit der psychologischen Wirkung dieser Abweisung, die von Cynthia selbst vermutlich gar nicht realisiert wurde, da ihr Demarest seine Gefühle für sie weder persönlich noch in seinen Briefen an sie offenbart hatte. Der Inhalt gibt wieder, was sich äusserlich - aber noch viel wichtiger, was sich innerlich - im Zeitraum dieser Reise von Amerika nach England abspielt.

Zu Beginn werden die übrigen Schiffspassagiere, wenigstens soweit sie für Demarest von Bedeutung sind, vorgestellt. Aiken hat sie in einem Brief an Robert Linscott, Verleger bei Houghton Mifflin, folgendermassen umrissen:

7) Conrad Aiken, Blue Voyage, in The Collected Novels of Conrad Aiken (New York: Holt, Rinehart & Winston 1964 c1927); im folgenden: CN. S. 119.

Demarest as psychotic and literary creature had its fine advantages here, for I can permit D to indulge in all sorts of phansies and frenzies and fantastic flights concerning not only himself but all the others.... There is also Smith, an old Englishman returning to England after thirty years in a new orleans music store; Faubion a round brisk little strumpet who powerfully attracts both D and S; the Welsh Rarebit, a hideous and lascivious welsh girl (the whore of the ship); Silberstein a very intelligent massive powerful ruthless bawdy coarse subtle jew who greatly interests and influences D; Hay-Lawrence a monocled Englishman with a bad eye and a sea-complex who plays chess with D; ... and various minor characters; and then (discovered two days out) Cynthia, in the first cabin.⁸⁾

Smith wird als alter, einfacher Mann geschildert, der eigentlich auf der Reise in seinen Tod ist. Silberstein, dem weisen alten Mann, wird im Handlungsverlauf zeitweise die Rolle eines Amateur-psychoanalytikers zugewiesen. Pauline Faubion ist das Gegenstück zu Cynthia. Die beiden verkörpern das Profane und das Heilige.

Die Thematik wurde bereits in grossen Zügen umrissen. Die Haupt-thematik ist auch hier im Epigraph aus Coleridges "Self-Knowledge" vorweggenommen:

"What is there in thee, Man, that can be known?"

Innerhalb dieses "Gnauthi Seauthon" geht es vor allem um die Suche nach dem eigenen schriftstellerischen Selbstverständnis und nach der eigenen Identität. Diese beiden Dinge sind untrennbar miteinander verwoben. Indem durch das Erlebnis mit Cynthia eine Selbstkonfrontation erfolgt, wird eine Krisis herbeigeführt, die im Laufe eines Bewältigungsversuches überwunden wird.

Der Roman bringt auf der Handlungsebene eine Reihe von Konfrontationen mit der Demarest umgebenden Wirklichkeit. Diese dienen ihrerseits dazu, in seinen halbbewussten Träumereien und Monologen diese Wirklichkeit stückweise zu bewältigen und seine Bewusstheit zu vertiefen.

8) SL, S. 93 f.

Diese Reise ist also auch hier Anlass und Analogie für die Reise nach Innen und die Suche nach der eigenen Identität. Wir können uns hier an das Muster von "Ushant" halten und die symbolische Ebene der Reise als einen "inneren Handlungsablauf" bezeichnen. Auf psychologischer Ebene hat Demarest einen fast unlösbaren Konflikt zu bewältigen. Er wird ständig hin- und hergerissen zwischen den konfliktbeladenen Forderungen der Sublimation einerseits und dem Sich-ausliefern-können, ohne Hemmung ins Leben eintauchen können, andererseits. Cynthia und Faubion stellen, wie bereits erwähnt, Polaritäten in seiner Psyche dar: der uralte Konflikt zwischen Geist und Fleisch. Sein Krisenhöhepunkt bringt ihm die Einsicht, dass er sich in seinem bisherigen Leben der Sublimation verschrieben hatte und zugunsten dieser Sublimation dem wahren und echten Leben den Rücken gekehrt hatte. Und dass die natürliche Folge davon gewesen war, dass er auf künstlerischem Gebiet ebenfalls versagt hatte, weil er so auch nur "unechte" Literatur hatte schaffen können. An diesem Wendepunkt geht es darum, das Ausmass der Bewusstwerdung und Verwirklichung abzustechen mit dem Ziel, aus einer adoleszenten Romantik zur erwachsenen Realität zu erwachen. Es wird sich zeigen, dass auch hier zentrale Hemmungen vorhanden sind, dieses Ziel zu erreichen. Der Schluss der Handlung, nämlich das Klopfen von Faubion an Demarests Kabinentür, lässt die weitere Entwicklung offen, impliziert aber immerhin, dass er sich entschlossen hat, sich dem wahren Leben auszuliefern.

Dass auch "Blue Voyage" durchkomponiert ist, ergibt sich erst bei einer genauen Untersuchung. Vorerst scheint der Roman - ausgenommen die Elemente auf der Wirklichkeitsebene der Schiffsreise - aus Momentaufnahmen zu bestehen, die weder durch Chronologie noch durch einen fortlaufenden Ereignisstrang verbunden sind. Der Roman rückt nicht linear vor. An die Stelle von geradlinigem Fortschreiten und progressiver Entwicklung treten Wiederholung und Variation. In einem immer wieder rückwärtsgerichteten Eintauchen in Erinnerungsbruchstücke wird versucht, das noch nicht Bewusste, das deshalb bisher noch nicht integrierbar war, nachzuholen und zu situieren.

Die drei ersten Kapitel haben die Funktion, die Themen einzu-

führen, die den Stoff zum vielschichtigen inneren Monolog des vierten Kapitels bilden. Sie etablieren den äusseren Rahmen, dienen der Einführung der Mitpassagiere, charakterisieren Demarest als Menschen mit einem Minderwertigkeitskomplex, der durch Zerrissenheit auf emotionaler Ebene entstanden ist. Am Ende des dritten Kapitels findet die Begegnung mit Cynthia statt, das demütigende Erlebnis durch ihr abweisendes Verhalten. Die Charakterisierung der Hauptfigur wird durch zwei Träume illustriert. Im ersten findet sich Demarest als Eindringling in einem fremden Garten, in dem ein Fest stattfindet: "it was evident that he had got into the wrong place... he felt out of place, furtive and shabby, an Intruder"... (S. 30) Er ist sich in diesem Traum seiner Minderwertigkeit bewusst und findet, dass dies ziemlich genau seine Situation im wirklichen Leben darstelle. In einem zweiten Traum sieht er sich als Caligula: "Sleepless Caligula, much troubled by dreams, dreamed nightly that a figure, - a form, - a shape, - vague and terrifying and representing the Ocean, - came to him speaking". (S. 49) Die Bezeichnung Caligula wird später noch oft verwendet und bezeichnet Demarests sinnliche Seite, die zu unterdrücken er sich so krampfhaft bemüht. Kapitel vier ist ein einziger Monolog in der Stream-of-Consciousness-Technik. Nach dem Erlebnis mit Cynthia liegt Demarest die ganze Nacht schlaflos in seiner Kabine. Schlüsselwort und Ausgangsbasis zu seinen Gedanken ist das Wort "misery". "Misery is consciousness. Misery is death. Misery is birth. Misery is creation". (S. 73) Demarests Gedanken kreisen ständig um diesen Begriff, der ihm mit der Vergegenwärtigung eines Bildes von Goya aufsteigt. In diesen Monolog ist ein halbbewusster Dialog mit Cynthia eingebaut, in der er seine Liebe für sie zu erklären versucht: "My feeling for you is wholly sublimated: I can trace in it no physical desire". Er versucht zu erklären, dass er gleichsam die ideale Liebe sucht, etwas, das wie ein vollkommenes Einssein mit der Mutter ist, eine Gemeinsamkeit, die in Wirklichkeit offenbar nicht möglich ist zwischen einem Mann und einer Frau. In diesem inneren Monolog schweifen Demarests Gedanken zu verschiedenen vergangenen Episoden zurück, die immer mit schmerzlichen und demütigenden Erlebnissen aus seiner Kindheit verbunden sind. Das Wort "misery" funktioniert als Leitmotiv und macht

das nahtlose Wechseln von zeitlich weitauseinanderliegenden Ereignissen möglich. In einer fiktiven Auseinandersetzung mit seinem Vater, den er beschuldigt, ihm in frühem Alter die Mutter geraubt zu haben, steigt in Demarest langsam die Erkenntnis auf, dass seine Verzweiflung über Cynthias Rückweisung Wurzeln in seiner Kindheit haben muss und dass er sein Mutterbild auf Cynthia projiziert. In einer Passage (CN, S. 91 f.) vermischen sich Mutter und Cynthia miteinander, verschmelzen zusehends zu einer einzigen Person. Cynthia wird für Demarest das Symbol für etwas Unerreichbares. Seine Versuche, Cynthia in seinem Monolog die Antithese "carnal-ethereal" zu erklären, ihr seinen "Caligula-strain" begreiflich machen zu wollen, gelingen trotz verschiedenen Ansätzen nicht. Am Schluss seines Monologs bietet sich Demarest zur Kreuzigung an: "I will permit myself to be crucified. My SELF. I will destroy my individuality... it is only the well-known doctrine for sublimation. Suicide of the unconscious. I will become nothing but a consciousness of love, a consciousness without memory or foresight, without necessity or body, and without thought". (CN, S. 104)

Dieses Kapitel ist das weitaus umfangreichste: es umfasst neunzig Seiten. Wenn wir wieder auf Melvin Friedmans Unterscheidungen der verschiedenen Stream-of-Consciousness-Techniken zurückgreifen, dann müssen wir dieses Kapitel als "interior monologue" bezeichnen, der ja, wie wir bereits aufgezeigt haben, die ganze Skala vom Unbewussten über das Vorbewusste zum Bewusstsein im engeren Sinne umfasst. Dieses weist nicht die analytischen Qualitäten auf, die Aiken in "Ushant" verwendet hat. In "Blue Voyage" sind andere Mittel beigezogen worden, um das aus dem Unbewussten Aufsteigende zu verdeutlichen. Es wird sich bei der Untersuchung der folgenden Kapitel zeigen, auf welche Art und Weise.

Kapitel fünf bewegt sich wieder auf der Wirklichkeitsebene des Schiffes. Es dreht sich fast ausschliesslich um ein Gespräch mit Silberstein über Demarests Schreiben und seine Ansichten über die Funktion der Kunst. Demarest legt hier Freuds Theorie über die Träume als verkleidete Wunscherfüllungen dar und diskutiert die Möglichkeit, diese Theorie auf die Kunst anzuwenden. Er verwirft die rein ästhetisch ausgerichtete Literaturkritik. Wir

zitieren einen Ausschnitt, um den Zusammenhang mit Aikens Literaturkritik deutlicher sehen zu können:

Some of these aesthetic critics say that content ... doesn't matter at all: they talk of the ideal work of art as one in which everything has become form, and of the ideal critic as one in whom there is no confusion of the emotions aroused in himself with the work of art itself. That error seems to me perfectly extraordinary! and yet it is a very common one. For of course, this pure form, and pure contemplation, are both chimaeras; ... form is only an aspect of matter. (CN, S. 116)

Demarest nimmt dann wieder Bezug auf Freud und erklärt, ein literarisches Kunstwerk sei dann gut, wenn es dem Leser ein Gefühl von Illusion vermittelte. Er fügt bei, dass wir kein Recht hätten, das Triviale in der Literatur zu verachten, da es denselben Zweck erfülle wie das Erhabene. Zwar betrachtet er "Hamlet" als unendlich vielschichtiger als z.B. "Deadeye Dick" und meint, dass wir aus diesen Verschiedenheiten, wie sie uns in der Literatur begegnen, unsere Schlüsse ziehen sollten, nämlich:

seeing in art, as we see in our so-called civilization, an apparent evolution from simple to complex. (CN, S. 118)

Hier ist Aikens frühere Kunsttheorie kommentiert, wie wir sie etwa in seinem Aufsatz "A Basis for Criticism" formuliert finden. Demarest geht dann im Gespräch zu seinem eigenen Schreiben über. Er räumt ein, es sei immerhin möglich, dass die Freudsche Theorie in ihrer Anwendung auf die Kunst falsch sei. Er nimmt dann Bezug auf seine eigene Tätigkeit als Rezensent:

After a year and a half of pot-boiling, which took the form of bookreviewing, I suddenly developed a tremendous resistance to criticism - my destructive speculations, you see, were coming too close to a destruction of myself. (CN, S. 126)

Demarest sah sich in der Analyse der Werke anderer selbst in Frage gestellt. Wir finden in Aikens Briefen an Eliot ähnliche Gedanken ausgesprochen.⁹⁾ Weiter beschreibt Demarest seine

9) SL, S. 106 f.

Schwierigkeiten, das Erlebte in Geschriebenes zu transferieren: dass es ihm manchmal die Mühe nicht wert scheine, etwas, was im Geist so klar konzipiert sei, in Worte zu setzen. Worte, die ihm im nachhinein niemals die Klarheit und Schönheit der ursprünglichen KONzeption zu haben schienen. (CN, S. 121 f.)

Das Gespräch wechselt plötzlich über zum Thema Liebe, und Demarest erzählt Silberstein von Cynthia und seinen Gefühlen für sie. Er betont auch hier, dass keine physische Anziehungskraft von ihr ausgehe, dass diese Liebe platonischer Art sei. Später wird ihm bewusst, dass er im selben Moment erkannte, dass er eine Lüge ausgesprochen hatte. Damit taucht wieder die Mutterprojektion auf, die Demarest erst später klar erkennen wird. R. Denney sagt in seinem Buch inbezug auf "Blue Voyage":

"read Mother for Cynthia, and the oedipal rivalry theme is complete."¹⁰⁾

Vorläufig sind Demarest die Zusammenhänge noch nicht ganz klar. Das Kapitel enthält auch einige "Stream-of-Consciousness-Passagen, immer im Zusammenhang mit Cynthia. Diese sind hier in Klammern gesetzt, um sie von der Wirklichkeitsebene abzugrenzen.

Kapitel sechs ist ein Traumgebilde, eine Halluzination, die aus dem Begriff "Sublimation" konstruiert wurde. Am Schluss dieses Tagtraumes wird Cynthia in ein gotisches Glasfenster verwandelt. (S. 158) Demarest befindet sich bei Nacht auf Deck zusammen mit Cynthia, Silberstein, Smith und Faubion. Diese vier Figuren scheinen sich zuerst in einer unglaublichen Harmonie des gegenseitigen Verstehens zu befinden. Sie sprechen verschiedene Sprachen, griechisch, Latein, provenzalisch und rezitieren Passagen aus Texten von Plato und andern Philosophen des Altertums. Die Szene wechselt aber plötzlich in Dissonanz über. Sie beginnen, sich gegenseitig zu analysieren. Smith wird als "the dark self who wants to die... remembers the nothingness which is our real nature" (S. 133) charakterisiert. Als Mensch, der gar nie versucht hat, sein Bewusstsein zu erweitern. Cynthia macht sich

10) Reuel Denney, S. 137.

über Demarest lustig und verhöhnt ihn. Faubion sucht zu vermitteln. Am Schluss dieser hässlichen Szene erfolgt die Verwandlung von Cynthia in ein bemaltes Glasfenster von besonderer Schönheit. Die symbolische Bedeutung dieses Aktes scheint offensichtlich.

Kapitel sieben besteht aus einer Reihe von Briefen Demarests an Cynthia. Diese bilden eigentlich auch einen Monolog, da sie der Adressatin nicht zugestellt werden und vermutlich von Anfang an nicht die Absicht bestand, sie abzuschicken. Im Roman haben diese Briefe die Funktion, die in Kapitel vier und fünf aufgeworfenen Fragen zu verdeutlichen und zu kommentieren. Kurz gerafft registrieren sie Demarests Entwicklung von Selbsttäuschung zur Aufrichtigkeit sich selbst gegenüber, wie sie in den vorausgegangenen Kapiteln langsam Kontur angenommen hatte.

Der erste Brief hat Demarests Beziehung zu Cynthia zum Gegenstand. Die Anrede ist eine Paraphrase von Heloises erstem Brief an Abelard:

To his Lady, his Mother, his Wife, his Sister: Her
Servant, her Child, her Lover, her Brother, and to
express all that is humble, respectful, and loving,
to his Cynthia, W.D. writes this. (CN, S., 142)

Diese Anrede beinhaltet Demarests Erkenntnis über die Natur der angestrebten "idealen" Liebe. Er möchte ihr gerne von seiner Kindheit erzählen, versucht, ihr zu erklären, dass er eigentlich die Art von Intimität auf seelischer Ebene gesucht hatte, die ein Kind mit seiner Mutter verbindet:

For some reason which I cannot possibly analyse,
you strike to more numerous and deeper responses
in me than any other woman has done. It must be
that you correspond, in ways that only my unconscious
memory identifies, to my mother, who died when I
was very small. (CN, S. 144)

Weiter sagt Demarest, dass er Cynthia mit diesem Wunsch, sie in seine Kindheitswelt miteinzubeziehen, zugleich in eine Mutterposition versetzen würde. Ebenfalls wären dann die Konstellation Vater-Tochter und Bruder-Schwester miteinbezogen. Dieses Allumfassende ist in der Anrede bereits angedeutet.

Der zweite Brief verdeutlicht Demarests Gedanken über seine Rolle als Schriftsteller. Demarest sagt, dass er in einem ersten Brief von seiner Kindheit habe erzählen wollen, dass er dies im nachhinein lächerlich finde. Er erkenne, dass dies ein blosser Trick gewesen sei, den er auch in seiner Rolle als Schriftsteller angewandt habe:

It is precisely the sort of thing I am always trying to do with my writing - to present my unhappy reader with a wideranged chaos, - of actions and reactions, thoughts, memories, feelings, - in the vain hope that at the end he will see that the whole thing represents only one moment, one feeling, one person. A raging, trumpeting jungle of associations, and then I announce at the end of it, with a gesture of despair: "This is I!" (CN, S. 154)

Weiter nimmt Demarest Bezug auf das, was ihm die Kritik so oft vorwerfe: er könne seine Themen nicht einfach und klar darstellen, müsse immer alles von verschiedenen Blickwinkeln betrachten und sei nicht fähig, dieses Chaos in eine klare Form zu transformieren. Hier versucht Demarest, seine Methode zu verteidigen:

The criticism is deserved, of course: but I have often wished that the critics would do me the justice to perceive that I have deliberately aimed at this effect, in the belief that the old unities and simplicities will no longer serve. No longer serve, I mean, if one is trying to translate, in any form of literary art, the consciousness of modern man. And this is what I have tried to do. (CN, S. 153)

Im weiteren unternimmt Demarest nochmals den Versuch, zu erklären, was er in seiner "idealen" Liebe gesucht hatte:

What I had hoped was that at last I had found a love which somehow transcends the flesh..... A beautiful, divine illusion ... I am not a believer in souls, nor in immortality; I have no sentimental conception of God, no religion from which to extract ... yet by encountering you I felt that I could only explain what was happening to me by assuming at least symbolic meaning and rightness in the treacherous word "soul". (CN, S. 154 f.)

Am Schluss dieses Briefes beschreibt Demarest seine Halluzination

in Kapitel sechs und verdeutlicht, er habe dort erkannt, dass die vier Figuren alles Teile seiner selbst seien, Teile, die seine Zerrissenheit ausgemacht hatten.

Die zwei letzten Briefe sind distanzierte, kühle Bezugnahme auf Cynthias snobistisches Verhalten ihm gegenüber. Demarest hatte nun seine Projektionen überwunden und konnte Cynthia als gewöhnlichen Menschen betrachten.

Kapitel acht besteht lediglich aus ein paar Seiten mit einem Streitgespräch mit Smith und mit dem wichtigen Ereignis, dass Faubion spät nachts an seine Kabinentüre klopft.

Abschliessend müssen wir auch "Blue Voyage" unter dem musikalischen Aspekt betrachten, da Aiken auch dieses Werk als "Symphonie" (with a difference) bezeichnet hat.

Sicher ist es ihm gelungen, annäherungsweise die musikalische Struktur einer Symphonie oder Sonate den Gegebenheiten dieses Romans anzupassen. Die drei ersten Kapitel können wir als Exposition betrachten. Die Themen werden eingeführt. Kapitel vier und fünf machen die Durchführung aus. Das Thema Liebe und das Thema künstlerische Kreativität werden hier gesondert thematisch verarbeitet. Schwierig wird das sechste Kapitel einzuordnen sein, die Halluzination. Möglicherweise hatte Aiken dieses Kapitel mit der "difference" im Auge. Man könnte es als eingebaute Fuge bezeichnen. Und zwar deshalb, weil wir in den vier Figuren, die Demarest umgeben, Aspekte seines Selbst vor uns haben, die alle gleichermassen als wichtiger Bestandteil existieren. Kapitel sieben ist leicht als Reprise zu verstehen, und Kapitel acht bildet die Coda.

Auch Leit motive sind in diesem Werk zahlreich vorhanden. Wir haben bereits im vierten Kapitel darauf hingewiesen, wo vor allem wieder die Wörter "misery" und "Caligula" auftauchen. Im selben Kapitel finden wir auch unzählige Male, wenn Cynthia im Vordergrund steht, den Satz "Ah Psyche from the regions which!" Ebenfalls häufig wird "the sea" heraufbeschworen, und zwar im Zusammenhang mit Demarests innerem, chaotischem Zustand. Manchmal steht auch "Thalassa" für die See. Wir werden später wieder auf

Aikens Verwendung musikalischer Strukturen in seinen Werken zu sprechen kommen. Wir möchten hier lediglich noch erwähnen, dass "Blue Voyage" das erste grössere Prosawerk ist, in dem Aiken versucht, dem Ganzen eine musikalische Struktur zu unterlegen.

Es drängt sich natürlich ein Vergleich zwischen den Werken "Ushant" und "Blue Voyage" auf, die von Aiken ja als Duplikate bezeichnet wurden. Wir möchten hier mit Aikens eigener Kritik an diesem Roman beginnen, wie er sie in "Ushant" formuliert hat. In formaler Hinsicht missfiel ihm nachträglich folgendes:

- too much extraneous matter had been added. The minor characters, while perhaps well enough blocked in, were really there for the purpose of adding verisimilitude, not because they psychodynamically belonged. Too much Cynthia and Smith, and too little of the bare-assed truth about Demarest.¹¹⁾

Wie wir schon darauf hinwiesen, verurteilt er auch die Kompromisse, die ihn zu Weglassungen veranlassten, die das Bild seiner selbst stark verfälschen. Er nennt diese Weglassungen auch ganz offen beim Namen:

No mention of the years of sex-obsession, when, haunted by that animal, that feral hunger, the unappeasable desire of the nympholept, he had hunted women, in the swarming jungle of the city - London, Boston, New York - as others, in another sort of jungle, hunt the tiger. "Purple Passage" (so hat Aiken "Blue Voyage" in "Ushant" genannt), it was true, had been a shade more honest about this. But here too were the central, the fatal omissions. Why have suppressed, for example, the fact that the philandering Demarest was married, and had children? Why throw away, and at the outset, the very element in the situation that made for tragedy, and thus irremediably rob the poor play of any possible extension towards the classic, or power?¹²⁾

Aiken findet auch rückblickend, dass sich die im Brief an Cowley verteidigte Verwendung der dritten Person, also die Art, sich

11) *Ushant*, S. 250.

12) *Ebenda*, S. 140 f.

selbst im literarischen Werk als Subjekt und Objekt zugleich zu verwenden, nicht bewährt habe:

the observed-observing was an internal partnership that all too often fell out of step with itself, inventing semantic confusions, and vanities, too, of its own. Yet the attempt must be made; had been made: must be made again.¹³⁾

Zwar hat Aiken in "Ushant" die Hauptfigur auch in der dritten Person dargestellt, nur gilt "Blue Voyage" als fiktionales Werk, auch wenn nie ein Geheimnis daraus gemacht wurde, dass es autobiographische Elemente enthält. "Ushant" hingegen ist klar als Autobiographie bezeichnet. In beiden Werken ist die autobiographische Tendenz unübersehbar, aber auch in beiden die Tendenz, mit verschiedenen Mitteln der Darstellung die Nähe der Thematik vom rein Persönlichen abzurücken.

Die beiden Werke weisen darüberhinaus viele gemeinsame Merkmale auf. In beiden erleben wir reflektierende, interpretierende, nicht handelnde Erfahrung. Der wesentliche Prozess ist der vom Nichtwissen zum Wissen hin. Die thematischen Schwerpunkte sind psychologische und ästhetische. In beiden Werken wird aufgezeigt, dass und auf welche Weise Erinnerung Ausgangspunkt zur Bewusstwerdung einerseits und zur schöpferischen Tätigkeit andererseits wird. Es handelt sich um eine radikale Selbstbefragung eines Schreibenden, eines reflektierenden Autors, der sich dem, was als Wirklichkeit, Welt und Leben gilt, voll aussetzt und der diese eigentliche Wirklichkeit der Welt in seinem eigenen Bewusstseinsprozess sucht.

In diesem Sinne sind "Blue Voyage" und "Ushant" Werke, die uns Einblick in Aikens kreatives Schaffen gewähren. Wenn wir diese Werke als eine Art autobiographische Selbstanalyse bezeichnen, dann ist klar, dass auf der Erzählebene die Persönlichkeitsstruktur des Autors dramatisiert wird und die verschiedenen anderen Personen der Handlungsebene - es sind hier vor allem die

13) Ushant, S. 306.

Schiffspassagiere gemeint - als Projektionen und Aspekte des eigenen Ichs verwendet werden.

Doch fehlt dem Roman "Blue Voyage" das, was die Einzigartigkeit von "Ushant" ausmacht: der miteinbezogene künstlerische Gestaltungsprozess, der das Werk vor unseren Augen entstehen lässt. Immerhin ist "Blue Voyage" unseres Erachtens nicht in dem Masse ein misslungener Versuch, wie dies Aiken rückblickend empfunden hat.

Der Roman zeigt deutlich des Autors Bemühungen, die Wirklichkeit zu enträtseln und zu erhellen, um einen zentralen Orientierungspunkt zu entdecken, von dem aus sein Leben und sein Schreiben ein Gleichgewicht finden könnte. Der Roman zeichnet sich dadurch aus, dass ein Bewusstsein in einer ihm unverständlich gewordenen Wirklichkeit Zuflucht in der literarischen Auseinandersetzung mit der eigenen Lage sucht.

11. "Mr. Arcularis"

Neben "Silent Snow, Secret Snow" und "Strange Moonlight" gehört "Mr. Arcularis" zu Aikens bedeutendsten Erzählungen. Es ist recht interessant, die Entstehungsgeschichte zu verfolgen, denn "Mr. Arcularis" besteht in drei verschiedenen Versionen. Als erstes erschien die Erzählung 1931 in "Harper's Magazine", wurde 1933 in Eliot's "Criterion" aufgenommen und 1934 im Sammelband "Among the Lost People" veröffentlicht. Die zweite Version ist eine Adaptation der Engländerin Diana Hamilton, die die Vorlage stark veränderte und das Werk unter dem Titel "Fear No More" inszenieren wollte. In der Folge wurde Aiken, der damals seinen Wohnsitz in England hatte, gebeten, mitzuwirken. Diana Hamilton war schwer erkrankt, das Stück halbwegs einstudiert und die Tournee bereits organisiert. Aiken sagte gerne zu, zumal er sich mit Diana Hamiltons Fassung nicht befreunden konnte. In der Folge wurden am Stück mehrmals Änderungen vorgenommen. In England wurde es 1946 während ca. zwei Monaten aufgeführt, und 1949 auch in Provincetown, diesmal in Aikens eigener Neubearbeitung und wieder unter dem Titel "Mr. Arcularis". 1957 wurde es auch in Buchform veröffentlicht. Im Vorwort zu dieser Ausgabe gibt Aiken einige Hinweise zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Versionen und zum Werdegang der endgültigen Bühnenfassung.

Entgegen der Auffassung einiger Kritiker sind wir der Meinung, dass wenig von Aikens persönlicher Lebenserfahrung in "Mr. Arcularis" vorhanden ist, obwohl verschiedentlich versucht wurde, autobiographische Elemente darin aufzuspüren.¹⁾ Im kürzlich veröffentlichten Band mit einer Auswahl von Briefen Aikens lesen wir folgende Bemerkungen des Autors dazu:

Autobiography implies self-revelation, self-disclosure, the analysis of oneself and one's history: to claim this for Arcularis or practically all the

1) Dies ist u.E. vor allem dem Umstand zuzuschreiben, dass Aiken in der Bühnenfassung das leicht modifizierte Motiv des Kindheitserlebnisses vom Tod der Eltern einfügte.

others is absurd. The use of a fragment of personal experience, or encounter, or something told one, or a remembered person, as a jumping-off place for an invented piece of poiesis doesn't make that poiesis autobiographical. "Mr. Arcularis" is based on a combination of a dream on shipboard and the simultaneous encounter with the real Mr. A. Fundamentally an invention of the imagination.²⁾

Es mögen zwar gleichwohl innere Gegebenheiten von Aikens Erfahrungsbereich auf die Konstellation dieses Protagonisten eingewirkt haben. Der Brief bestätigt dies. Ein Mr. Arcularis, der auf dem selben Schiff fuhr wie er, war ihm auf einer Reise nach England begegnet: blass, unscheinbar, mit diesem seltsamen Namen versehen. Ueberdies machte er einen schlafwandlerischen Eindruck. Vor allem des seltsamen Namens wegen blieb dieser Eindruck haften - dieser Name, der sofort die Assoziationen Arcturus und Polaris hervorrief. Daraus entstand einige Jahre später die Kurzgeschichte.

Rufus Blanshard weist in einem Aufsatz³⁾ auf einen möglichen Zusammenhang hin, wie sich der flüchtige Eindruck dieser Begegnung mit anderen Erlebnissen vermischt haben mag. Er zitiert dabei einen wenig bekannten Aufsatz Aikens mit dem Titel "Gigantic Dreams",⁴⁾ in welchem er sich mit Träumen beschäftigt, die er selbst im Zustand einer Narkose geträumt hatte. Es handelte sich dabei um Träume, die trotz verschiedenen Inhalts gemeinsame Merkmale aufwiesen. Aiken umschreibt die Natur dieser Träume folgendermassen:

The ether-dream is to the ordinary dream, what the epic is to the short-story. It is gigantic; it is grandiose; it transcends the limits of time and space; it is cosmic; and when it is at its best, it gives the dreamer an annihilating sense of understanding, a divine comprehensiveness of foreknowledge and memory. There is always one moment, in the ether dream, when everything, the whole universe, becomes blindingly

2) SL, S. 311 f.

3) "Metamorphosis of a Dream" Sewanee Review v. 65, (1957), S. 694-702.

4) New Republic LV, (1928), June 27.

clear and simple. The sensation is perhaps, a sensation of light.⁵⁾

Es scheint uns sehr wahrscheinlich, dass die Erfahrung dieser Art von Träumen ihren Niederschlag in "Mr. Arcularis" gefunden hat, obwohl Aiken nirgends speziell darauf hinweist. Wir werden später darauf zurückkommen.

Um vorerst Inhaltliches vorwegzunehmen: das Thema ist diesmal Reise in den Tod, Reise in die Unendlichkeit. Auf knappen zwanzig Seiten entfaltet sich eine komplex verwobene, vielschichtige, symbolbeladene Erzählung. Anstelle der vom Arzt verordneten Erholungsreise begibt sich Mr. Arcularis auf die lange Reise in die Unendlichkeit. Er befindet sich in einem Narkosetraum, der den äusseren Handlungsrahmen der Erzählung liefert.

Am Krankenhausfenster sitzend, wartet er auf seinen Freund Harry, der ihn zum Schiff bringen soll. Es ist ihm bewusst, dass er, allen bösen Vorahnungen zum Trotz, die schwere Operation überstanden hat. Er fühlt sich aber merkwürdig schwach und fühlt von innen her eine Kälte, obwohl es Sommer ist. Er wundert sich über diese Schwäche und darüber, dass er einer sentimental Melodie wegen, die von der Strasse herauftönt, den Tränen nahe ist. Dies erscheint ihm absurd, jetzt, da doch alles vorüber ist. "Now that everything was over at last" führt bereits einen ersten, unheimlichen Unterton ein. Zwar erscheint auf der Erzählebene noch alles lebensvoll und echt, doch deuten die verschiedenen, dosiert eingeführten Allusionen auf etwas dahinter Liegendes hin, auf etwas implizit Vorhandenes, vorerst noch nicht Greifbares. Während sich die Handlung weiterentwickelt, häufen sich die unheilverkündenden Untertöne, die auf Mr. Arcularis' wirkliches Reiseziel hindeuten. So z.B. das scherzhafte Wortspiel zwischen ihm und seinem Freund Harry: Als sie auf dem Weg zum Schiff beim Harvard-Club vorbeikommen, sagt Harry: "the bar will miss you". Worauf Mr. Arcularis antwortet: "let there be no moaning", - ein Hinweis auf Tennysons "Crossing the Bar", der des Dichters Tod als See-

5) New Republic LV, 1928), June 27, S. 146.

reise darstellt. Auf Harrys Frage, wo denn dieses Zitat hingehöre, sagt Arcularis, es sei aus der "Odyssee". Diese literarischen Allusionen weisen bereits deutlich auf die "erweiterte Heimfahrt" von Mr. Arcularis hin. Später, als sich Harry von seinem Freund in dessen kleiner und kalten Kabine - es wird beigefügt, sie habe eine einzige Luke, dem Auge eines Zyklopen vergleichbar - verabschiedet, ergibt sich folgendes Gespräch:

H.: and send me a postcard from the absolute.

A.: Will you have it finite or infinite?

H.: Oh, infinite. But with your signature on it.⁶⁾

Gleichsam im Scherz sind hier bereits auf den ersten Seiten Hinweise auf einen nahenden Tod, auf die Unendlichkeit, eingefügt worden. Durch weitere Andeutungen wird langsam ein Gefühl der Unwirklichkeit von Mr. Arcularis' Umgebung deutlich, indem dem Leser klar gemacht wird, dass alle Figuren, die Arcularis auf dem Schiff umgeben, Ähnlichkeit mit Personen aufweisen, die ihn vorher im Krankenhaus umgaben. Sie sind, wie sich später zeigen wird, von Mr. Arcularis' Wirklichkeitsebene mit in den Traum hinübergenommen und transformiert worden. Seine Tischgenossen Miss Clarice Dean und ein Geistlicher erinnern ihn an die Krankenschwester und den Chefarzt. In der Folge verläuft die Handlung so, wie es sich auf einer Schiffsreise tatsächlich abspielen könnte, man knüpft Bekanntschaften an, kommt sich unter Umständen auch etwas näher, da man einige Tage auf engem Raum zusammen leben muss. Mr. Arcularis verspürt eine zunehmende Zuneigung zu Miss Dean und wird sie später über seine Ängste ins Vertrauen ziehen. Vom Steward hört er, es befinde sich eine Leiche an Bord. Nach altem Aberglauben gebe es in einem solchen Fall meist eine stürmische Ueberfahrt. Bei dieser Bemerkung spürt Arcularis wieder die unheimliche Kälte in sich aufsteigen. Später, in seiner Kabine, grübelt er wieder darüber nach, an wen ihn Miss Dean wohl erinnere. Irgendwie musste da noch jemand ausser der Krankenschwester sein, irgend jemand weit zurück in der Vergangenheit. Ueberhaupt scheint Mr. Arcularis auch kein normales

6) Conrad Aiken, Collected Short Stories (New York: Duell, Sloan & Pearce, 1950); im folgenden: CSS.

Zeitgefühl mehr zu haben. Verschiedentlich wird darauf hingewiesen: "His sense of time was already hopelessly confused..." "time ceased...", "His sense of time had disappeared". An anderer Stelle wird ein Schachspiel in Zusammenhang mit Arcularis' innerer Unruhe in Zusammenhang gebracht. Schachspiel ist bei Aiken auch in anderen Werken Symbol für ein deterministisches Universum. Mr. Arcularis schaut zu, wie der Geistliche Miss Dean die Regeln des Schachspiels erklärt. Er nimmt gleichzeitig wahr, wie die andern Passagiere draussen ruhelos die Runde machen. Er verspürt eine plötzliche Beklemmung, als er die Gehenden im immer selben Kreis und in immer derselben Richtung gehen sieht:

How odd to reflect on the fixed little orbits of these things - as definite and profound, perhaps, as the orbits of the stars, and as important to God or the absolute. (CSS, S. 41)

Bei der Beobachtung des Schachspiels kommen ihm ähnliche Assoziationen, er hört den Geistlichen erklären, dass es für die Bauern acht mögliche Züge gebe: "eight possible moves, always to the opposite colour from that on which the piece stands, two forward and one to the side". Und es kommt ihm der Gedanke:

Here, too, was the terrifying curve of the infinite, the creeping curve of logic which at last must become the final signpost at the edge of nothing. After that - the deluge. The great white light of annihilation. The bright flash of death. (CSS, S. 41)

Mr. Arcularis versucht, diesen unangenehmen Gedanken zu entfliehen. Er denkt, es müsse die See sein, die bewirke, dass ihn solche Gedanken hartnäckig verfolgten, dass z.B. das Wort "orbit" in ihm ein unerklärliches Unbehagen auslöste. Er beginnt, den Schmerz in seinem Körper wieder vermehrt zu spüren, der irgendwie rhythmisch mit den Schiffsmaschinen gleichzugehen scheint. Seine Gedanken schweiften zu noch Unangenehmerem: nämlich zu den seltsamen Träumen, die ihn allnächtlich verfolgen, seitdem er weiss, dass eine Leiche an Bord mitgeführt wird.

Diese Träume sind gestalterisch geschickt in den Schiffsreise-Traum eingefügt. Und zwar auf eine Art, bei der der Leser vorerst

den grossen Traum noch immer als die eigentliche Wirklichkeits-ebene der Erzählung erlebt. In diesen Träumen macht Mr. Arcularis allnächtlich einen Kreisflug im kalten, interstellaren Raum: "making the round trip by Betelgeuse and Polaris". Polaris war ein Wegweiser, der in Richtung Arcturus wies, auf einen kleinen, blauen Stern. Beim Aufwachen realisiert er mit Schrecken, dass er auf der Suche nach dem Sarg an Bord gewesen war. Leicht versteht der Leser die kurze Anspielung: "a dreadful idea occurred to him". Arcularis realisiert den Vorgang mit Schrecken. Er ahnt, dass er im selben Augenblick, in dem er den Sarg fände, in eine Leere blicken würde, die für ihn bestimmt sei. In diesem Zusammenhang kommt ihm erneut der Gedanke, an wen Miss Dean ihn erinnerte. Ihm schien, als wäre auch die Krankenschwester bloss Gleichheitszeichen für etwas viel weiter Zurückliegendes. Er sagt denn auch zu Miss Dean: "I wish I could remember who you are", worauf sie bedeutsamerweise antwortet: "Perhaps I am yourself", implizierend, dass sie vielleicht seine Seele sei. Erst kurz vor Arcularis' letztem Traum spricht er Clarice Dean fast ungewollt, in einem Scherz, als Mutter an. Dies war also die Lösung der Gleichung. Eine verdrängte Erinnerung, irgendwie mit Schuldgefühlen verbunden. Der Geistliche hatte ihn ja bereits darauf aufmerksam gemacht, dass sein Schlafwandeln von einem Schuldgefühl herrühren müsse. Dies war ein kleiner, kurzer Moment der Erkenntnis, kurz vor seinem letzten Traum, der ihn diesmal in übernatürlicher Schnelligkeit über den Polarstern hinausführt, in Richtung des Arcturus, des kleinen blauen Sterns, der in das Unbekannte, in die Unendlichkeit, ins Nichts führte. Es ist, als ob dieser kleine Augenblick der Erkenntnis, hier nur leicht angedeutet, eben doch eine wesentliche Station in seinem "Great Circle" - dieser Begriff taucht im letzten Traum auf - gewesen sei und der der Kreis somit geschlossen scheint.

Der Schluss der Erzählung beinhaltet einen Ueberraschungseffekt. Mr. Arcularis kehrt von seinem letzten Flug nicht zurück, denn die Anstrengungen der Chirurgen waren umsonst gewesen. Die Reise hat sich in die Unendlichkeit ausgedehnt, in den Tod. Und Mr. Arcularis, dieser "Jedermann" auf seiner Reise ins Nichts, ist endlich in einem unwiederbringlichen Sinn allein. Im Grenzland

zwischen Traum und Tod hat sich ihm eine kurze Klarheit des Verstehens aufgetan, die er in seinem Leben nicht erreicht hatte. Die von Aiken verwendete Technik, mit seinen Allusionen viel zu implizieren, das Wichtigste aber doch bis zum Schluss auszusparen, täuscht den Leser vorerst. Es wird zwar alles vom Bewusstseinszentrum von Mr. Arcularis aus gesehen, jedoch ist dieses Bewusstsein gleichsam in einem Nebel befangen. James W. Tuttle-ton⁷⁾ sagt denn auch, wir könnten dies eigentlich als "Stream-of-Unconsciousness" bezeichnen. Der Leser hat das Gefühl, mit dem Autor alles von ihm Implizierte zu erfassen, mehr zu wissen als der Protagonist. Es scheint ihm durchaus klar, dass diese Reise in den Tod führen wird. Dass die Reise selbst aber auch bloss Traum gewesen war, kommt als Ueberraschung.

Wir kommen nun auf Aikens eigene Narkoseträume im bereits erwähnten Artikel zurück. Er beschreibt drei verschiedene. Der erste unter ihnen war ein Schachbrett-Traum. Im zweiten befindet er sich auf einer Reise mit Columbus, um Amerika zu entdecken. Er fällt über Bord, versinkt und wird zur Muschel. Aiken sagt, es sei ein unerhörtes, zeitloses Gefühl gewesen. Er habe plötzlich alles verstanden und sich allwissend gefühlt. Er habe Mitleid für Columbus empfunden, der so wenig wusste, und gleichzeitig auch mit sich selbst, der unter der Last des Wissens fast erdrückt wurde. Aikens dritter Traum war ein Schöpfungstraum. Er sah zuerst das Chaos, dann ein Sonnensystem, dann die Evolution des Lebens bis zum Menschen. Und es schien ihm eine Ewigkeit, bis dieser Mensch ein Bewusstsein entwickelte. Dies geschah in sukzessiven Phasen: zuerst "consciousness", dann "consciousness of consciousness", dann "consciousness of consciousness of consciousness". Alles eingekleidet in einfache Erkenntnissätze: z.B. "Here, we are, then". Diese einfachen Aussagen wurden zusehends komplizierter, es wurde schliesslich eine Ganzheit dessen daraus, was der Mensch überhaupt erfahren und wissen kann. Dieser Evolutions-traum wiederholte sich mehrmals, er erlebte unzählige Male die Evolution vom Chaos bis zu einem Höhepunkt an Erkenntnisreichtum,

7) "Aiken's Mr. Arcularis: Psychic Regression and the Death Instinct", American Imago vol. 20, Winter 1963, S. 295 ff.

und dabei wickelte sich der Vorgang jedesmal schneller ab. Diese unaufhörliche Repetition mit einer zunehmend erschreckenden Last von Wissen erreichte schliesslich ihre "Reductio ad Absurdum" in ihm selbst, der auf dem Operationstisch lag. Die Wörter enthielten keine Geheimnisse mehr für ihn. Er hatte die Welt nun erkannt - ein sinnloser Albtraum von fatalistischem, geordnetem, aber sinnlosem Wechsel. Ein mechanischer Kreis, dem niemand entfliehen konnte.

Rückblickend lässt sich nun sagen, dass wir von diesen Träumen sehr viel in "Mr. Arcularis" finden, sogar bis in einzelne Redewendungen hinein. Wir denken vor allem an den Schachbrett-Traum, an die Repetition, an das Transzendieren von Raum und Zeit. Auch im Innern von Mr. Arcularis vollzieht sich im Aufdecken einer zum grössten Teil noch unbewussten Vergangenheit, im langsamen Erkennen von bisher verborgenen Zusammenhängen, die nur mühsam an die Oberfläche dringen und im Augenblick des Todes eine blitzartige Erleuchtung bringen, eine kaum fassbare Beschleunigung der inneren Zeit.

Wir kommen nun zum Ende. Diese Reise in den Tod bedeutet eine ganz besondere Verdichtung des Symbolbegriffes "Reise". Weg und Ziel fallen hier, im Gegensatz zu "Ushant" und "Blue Voyage", gleichsam zusammen. Es ist Aiken hier in bemerkenswerter Weise gelungen, die beiden Bedeutungsebenen des Wirklichen und Symbolischen kunstvoll zu verweben in einer Art und Weise, die auch psychologisch stimmt.

James W. Tuttleton⁸⁾ hat in seinem interessanten Artikel die Erzählung aus psychoanalytischer Sicht gedeutet. Dem Verfasser dieses Artikels kommt das Verdienst zu, zahlenmässig die meisten Allusionen aufgefunden zu haben, obwohl er vorsichtigerweise einräumt, dass er möglicherweise zu weit gegangen sei, um seine These zu belegen. Er sieht "Mr. Arcularis" als typischen Todes Traum mit vier Stadien der psychotemporalen Regression: Regression zurück in die Kindheit, zurück in den Mutterleib, zurück

8) American Imago vol. 20, (Winter 1963), S. 295 ff.

durch die Entwicklungsgeschichte und zurück zur Schöpfung des Universums. Im weiteren deutet er die Symbole ganz nach Freuds Traumsymbolik, die unseres Erachtens zuwenig kreativen Spielraum lässt und die Freiheit des Künstlers in einer individuellen Erweiterung und Verschiebung bekannter Symbole beschränkt. Da es sich hier um ein literarisches Kunstwerk handelt, scheint es uns nicht sinnvoll, diese poetische Erzählung nur auf ihre "psychologische Stimmigkeit" hin zu untersuchen. Dass diese bei Aiken weitgehend auch vorhanden ist, geht aus seinen Werken hervor.

Es gilt nun noch, einen kurzen Vergleich zwischen der Erzählung und dem Bühnenstück zu machen. Die Dramatisierung einer Erzählung trägt an sich von der Struktur her schon etwas Problematik in sich. Dass eine solche von der Form her vorhanden ist, versteht sich von selbst. Es bleibt zu untersuchen, ob sich im Stofflichen viel verändert hat.

Die Handlung bleibt sich zwar ähnlich. Aiken hat nur eine von Diana Hamilton eingefügte Szene ersetzt, die seiner Meinung nach keinen Sinn ergab:

And so I lifted, almost bodily, from my own novel "Great Circle", the episode of the unfaithful mother, to whose misdemeanors her only son had been an accidental witness... It would not only provide a recognizably logical explanation of Mr. Arcularis' sense of guilt, - guilt, as it were, by identification and substitution - and a guilt not otherwise explained.⁹⁾

Im Übrigen wurden dem Stück weitere Personen beigelegt, was in gewissem Sinne vom Dramatischen her mehr Leben und Handlung bedeuten kann. Der Text des Stückes ist weitgehend wörtlich identisch mit der Erzählung. Beim Theaterstück ist die Operationszene vorausgenommen, was zur Folge hat, dass im Gegensatz zur Prosafassung der Ueberraschungseffekt am Schluss fehlt. Im Stück helfen Mr. Arcularis auch die andern Personen zu erkennen, was er in seinen nachtwandlerischen Gängen sucht. Die Mutter-Episode bereichert das Stück natürlich auch vom Dramatischen her. Ob man

9) Conrad Aiken, Mr. Arcularis (Cambridge: Harvard Univ. Press 1957) S. VIII.

ihr allerdings jene Bedeutung zumessen muss, wie dies einige Kritiker getan haben, indem sie die Auffassung vertraten, nur so sei der "Great Circle" vollendet, das möchten wir bezweifeln.

12. "Great Circle"

"Great Circle", Aikens zweiter Roman, erschien fünf Jahre nach "Blue Voyage". Auch hier dient das Reisemotiv zur Strukturierung von Inhalt und Form. Es wird eine Reise unternommen sowohl auf der Wirklichkeitsebene wie auch im inneren Bereich - eine Reise der Selbstentdeckung und Selbstfindung. Die "innere" Reise ist bereits im Titel impliziert. Wie in "Blue Voyage" geht es auch in diesem Roman um die Darstellung der Entwicklung eines Bewusstwerdungsprozesses, einer Bewegung vom Nichtwissen zum Wissen, um eine Standortbestimmung. Im Rahmen einer als chaotisch empfundenen Welt gilt es, den Sinn des Seienden in allmählicher Annäherung zu gewinnen. Wie alle Romanfiguren Aikens ist auch der Protagonist Andrew Cather dadurch gekennzeichnet, dass er inmitten einer ihm unverständlich gewordenen Wirklichkeit Zuflucht sucht in der Auseinandersetzung mit seiner Lage, in der Erörterung seiner momentanen Situation. Im Unterschied aber zum Protagonisten von "Blue Voyage" geht es bei Andrew Cather um eine Krise und Bewusstwerdung im rein persönlichen Bereich. Es ist hier keine Reflexion über die eigene schöpferische Tätigkeit miteinbezogen, wie sie in "Blue Voyage" gleichzeitig mit der Selbstanalyse einhergeht und im späteren Werk "Ushant" meisterhaft vollendet werden sollte. Es geht hier lediglich um den privaten Bereich eines Menschen. Die Suche des Protagonisten nach vertieftem Bewusstsein erfolgt im Bestreben, seine Lage in einem Augenblick der Krise und Selbstkonfrontation verstehen zu können. Dass hier keine Analyse des schöpferischen Prozesses miteinbezogen wird, beschränkt den Wert des Werkes unseres Erachtens nicht. Wir glauben, weil es Aiken darum ging, die Darstellung einer Selbsterforschung möglichst genau ins Zentrum zu rücken. Wir verweisen auf seine Aussagen bezüglich "Blue Voyage" (cf. S. 130 dieser Arbeit), in denen er nachträglich gewisse "Auslassungen" bedauert. Verschiedene Stellen in den kürzlich erschienenen Briefen deuten sogar darauf hin, dass Aiken "Blue Voyage" kürzen musste "for the sake of public morals" (SL, S. 136, 138). Wenn wir die Entstehungsgeschichte von "Great Circle" mit Aikens persönlichen Lebensumständen in Bezug setzen, dann ist die Schlussfolgerung

sicher nicht abwegig, dass er nach seiner 1928 erfolgten Ehescheidung weniger Rücksicht auf das Verbergen privater Umstände nehmen musste. Eigene Erfahrungen konnten ungeschmälert für den Umsetzungsprozess in ein literarisches Werk verwendet werden. Aus unseren bisherigen Untersuchungen dürfte klar hervorgegangen sein, dass Aiken in seinem literarischen Werk sehr oft auf autobiographisches Material zurückgegriffen hat. Dies entspricht ja seiner Ueberzeugung, wonach die "erlebte Erfahrung" das Bindeglied zwischen Autor und Leser sein sollte (cf. S. 51 dieser Arbeit).

In einem Brief des Jahres 1931 an seinen Freund, den Psychoanalytiker G. Wilbur, umschreibt Aiken seine Erfahrungen beim Schreiben des neuen Werkes folgendermassen:

I thought I'd pretty well analyzed myself with B(lue) V(oyage) but now I begin to see that I'd only scratched the surface by way of a little exhibitionism. The new thing has taken the bit in its teeth, and rides me blind. It has come to an end, pro tem, largely because it has uncovered so many infantile blocks and such that it has momentarily paralyzed me. And very curious too to observe how my dreams have gone back many stages. Night after night I've revisited my father and mother; alternately replaced my father and accepted him; death and birth inseparably interlocked;¹⁾

Aus diesem Zitat geht deutlich hervor, dass "Great Circle" stark autobiographische Züge enthalten muss. In einem weiteren Brief an Jay Martin umschreibt Aiken die Handlung des Romans wie folgt:

Call it a psychological invention based on biographical and autobiographical elements - everything altered to suit the thematic purpose. Andrew's unhappy homecoming etc., invented to supply the jealousy motif, the uncle invented ditto. Duxbury put to use.²⁾

Der Roman fand in der Presse mehr Echo als "Blue Voyage", wenn auch Aikens Erwartungen hinsichtlich des Erfolgs nicht erfüllt wurden. Eine gewisse Berühmtheit erlangte "Great Circle" nicht

1) SL, S. 179.

2) SL, S. 314.

zuletzt deswegen, weil Freud bekanntermassen das Werk in seinem Wartezimmer aufliegen hatte. Wie bereits erwähnt, war er offenbar so davon beeindruckt, dass er Aiken eine kostenlose Analyse offerierte. Aiken nahm das Angebot nicht an und betrachtete dies rückblickend in "Ushant" (S.261) als richtigen Entschluss. Immerhin brachte er noch im Jahr 1944 in einem Brief an Frederick J. Hoffman doch ein gewisses Bedauern darüber zum Ausdruck:

... the publication of GC very nearly made an analyst of me! It brought me the friendship of H.D. and of Winifred Bryher, who were both very close to Freud: they sent him the book, which he is said to have called a masterpiece... and in consequence they then planned to send me to Freud as well... I at last decided myself (somewhat helped by Dr. Erich Fromm) that it would all be a mistake anyway. I now regret that I didn't go through with it. 3)

Unbestrittenermassen besitzt "Great Circle" einen "psychologisch relevanten" Inhalt. Ebenso sicher scheint uns, dass Freud vor allem von eben diesem Inhalt beeindruckt war, d.h. dass dieser bei seinem Urteil sicher gewichtiger war als die künstlerische Gestaltung des Stoffes.⁴⁾

Es wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, dass sowohl "Blue Voyage" wie auch "Great Circle" und besonders "King Coffin" (ein in dieser Arbeit nicht behandelter Roman) als psychologische Fallstudien gelesen werden könnten. Es hat sich auch bei der Untersuchung von "Mr. Arcularis" gezeigt, dass Aikens Werke fast unweigerlich dazu einladen, sie nach ihrer "psychologischen Stimmgkeit" zu untersuchen. Jay Martin weist überdies darauf hin, dass während längerer Zeit "King Coffin" zur Pflichtlektüre der

3) Frederick J. Hoffman, Freudianism and the Literary Mind (Ann Arbor: Louisiana State Univ. Press 1957), S. 277.

4) Wir möchten in diesem Zusammenhang Freuds Aeusserungen zu seinem bekannten Aufsatz über eine Novelle von Wilhelm Jensen zitieren:

"An einer kleinen, an sich nicht besonders wertvollen Novelle, der 'Gradiva' von W. Jensen, konnte ich nachweisen, dass erdichtete Träume dieselben Deutungen zulassen wie reale, dass also in der Produktion des Dichters die uns aus der Traumarbeit bekannten Mechanismen des Unbewussten wirksam sind." (Gesammelte Werke, vol. 25, S. 91).

Psychologiestudenten an der Harvard Universität gehörte.⁵⁾ Es ist nicht schwer, hier die Gefahr zu sehen, dass der Unterschied zwischen einem klinischen Protokoll und einem literarischen Kunstwerk aus den Augen verloren wird, dass vor allem nach dieser "Stimmigkeit" gesucht wird, die in Aikens Werken unbestritten meist vorhanden ist. Ein literarisches Kunstwerk unterscheidet sich aber von einer Fallstudie insofern sehr deutlich, als es in seiner Intention von vornherein auf Kommunikation angelegt ist und nicht mit einem egozentrischen Tagtraum verglichen werden kann. Wie sich in unserem Kapitel über Aikens Literaturkritik deutlich gezeigt hat, stand bei ihm stets bewusst im Vordergrund, persönliche Erfahrung dergestalt zu transformieren, dass sie von allgemeiner Gültigkeit ist. Aiken hat das Bezugsfeld Autor-Leser nie aus den Augen verloren. Wenn die Substanz des Romans "Great Circle" auch zweifellos stark autobiographisch gefärbt ist, ist sie doch als eine systematisch verallgemeinerte Handlung zu erkennen, die lediglich als Schema für variable, ähnliche Geschichten mit je alternativem Verlauf dienen kann. In jedem literarischen Kunstwerk, das als solches gelten soll, muss ein Allgemeines stecken, damit je etwas Exemplarisches herausgelesen werden kann. Kunst soll stellvertretend Erfahrungen vorwegnehmen, die das Leben des Menschen beeinflussen können. Die Begegnung mit einem literarischen Werk sollte im Idealfall einen verwandelnden Impetus auslösen. Das sind Forderungen, die Aiken in seinen kritischen Werken aufgestellt hat.

Eine genauere Untersuchung des Romans wird zeigen, dass darin zwar auch in psychologischer Hinsicht alles stimmt, dass Aiken paradigmatische Situationen und Träume darstellt, die tatsächlich als Modellfälle der Freudschen Psychologie dienen können. Es kann uns hier jedoch nicht darum gehen, aufzuzeigen, dass Aiken ebenso gut Psychoanalytiker wie Dichter hätte sein können. Wir haben bereits im Kapitel über "Mr. Arcularis" darauf hingewiesen, dass man die Interpretationsmöglichkeiten eines Werkes stark beschneiden würde, hielte man sich strikte an die Psychologie mit ihren viel enger gefassten Symbolbegriffen. Die Literatur besitzt zwei-

5) Jay Martin, S. 148.

fellos grössere metaphorische Freiheiten als die Psychologie. Dieser Freiraum ermöglicht dem Dichter ein Umsetzen von Wirklichkeitselementen in ein vielschichtiges Gebilde, das überindividuellen Charakter besitzt.

Im bereits zitierten Brief an seinen Freund Wilbur bekundet Aiken zwar grosses Interesse für die Psychoanalyse und äussert sich sogar dahingehend, dass er sich vorstellen könnte, den Beruf eines Analytikers zu ergreifen:

Perhaps I ought to go to work. I mean, in a practical sense. But at what? I'm too timid, too old and timid, to do much - the only thing that suggests itself is analysis. This, as you know, attracts me. Why don't I go into it? The thought of so drastic a reorganization of my already so altered and broken life is appalling to me. The mere financial problem would be too great. And au fond, also, there is this still not-quite-dead literary vanity, which whispers, Keep on old fool, and you may do something yet.⁶⁾

Glücklicherweise kam es nicht dazu. Aiken hat dadurch seine analytische Begabung, gepaart mit künstlerischem Können, weiterhin in literarische Werke umgesetzt und hat sich damit sicher ein ausgedehnteres Wirkungsfeld erhalten.

Die Hauptfigur von "Great Circle", Andrew Cather, wird im Augenblick einer Krise dargestellt, einer Krise, die bei Aikens Charakteren stets vonnöten ist, um einen Neubeginn auf einer bewussteren Ebene zu ermöglichen. Die Krise ist hier äussere Motivation. Wir treffen Cather auf der Rückreise von New York nach Cambridge, früher als geplant, in der klaren Absicht, seine Frau auf Seitensprüngen mit seinem besten Freund zu ertappen; er war von einem Bekannten auf dieses Verhältnis aufmerksam gemacht worden. Cathers Ehe ist seit langer Zeit in Gewohnheit erstickt, leer und schal geworden in der Tretmühle des Alltags. Durch Berthas Untreue wird er aus seiner alltäglichen Scheinsicherheit gerissen. Diese Rückreise ist hier ebenfalls Anlass und Analogie zur Reise nach Innen. Denn zentral ist auch in diesem Roman vor

6) SL, S. 180 f.

allem das innere Geschehen, das durch ein äusseres Ereignis in Gang gebracht wird. Cather wird nun versuchen müssen, sein Leben retrospektiv in Griff zu bekommen, um das Jetzt bewältigen zu können. Immerhin ist auch das äussere Geschehen verständlich genug, um auf der Erzählebene eine gewisse Entfaltung erkennen zu lassen.

Cather hofft, die Schuldigen zu ertappen. Obwohl er sich einerseits sagen muss, dass die Art und Weise seines Vorgehens eigentlich unfair sei, weiss er andererseits, dass er die Katastrophe herbeiführen will; dass er die Zerstörung in sich selbst herbeiführen muss, um die Gefahr einer inauthentischen Ordnung zum vornherein zu bannen. Instinktiv weiss er, dass er auf einen Wendepunkt zusteuert. Sein bisheriges Leben in den akademischen Kreisen von Cambridge als Tutor an der Universität scheint ihm rückblickend leer und durchschnittlich verlaufen zu sein. Er hatte weder in seiner Arbeit noch in menschlichen Beziehungen Befriedigung gefunden, obwohl er diese dauernd hektisch suchte:

Must you always be running desperately from minute to minute? Have you such an appetite for action? Have you such a passion for decisions? Must you always be snatching your hat from its peg... and rushing out to an encounter with someone, with anyone, with everyone? Must you for ever be listening for the telephone to ring, or the doorbell, hoping that it will be Floyd, with news of a wild party; or Celia, who wants you to dance with her at the Brunswick; or Bert, drunk, with a new poem which he is frantic to read to you; or a total stranger with the keys to hell? By all means accept the invitation to hell, should it come. It will not take you far - from Cambridge to hell is only a step;⁷⁾

Das erste Kapitel beginnt mit einem einleitenden Selbstgespräch Cathers, das die Grundthematik vorwegnimmt und die innere Befindlichkeit des Protagonisten porträtiert. Die Handlung auf der realen, zeitlichen Ebene verläuft linear. Die Erlebnisgegenwart bildet das Handlungsgerüst, welches das zentrale Geschehen, näm-

7) Conrad Aiken, Great Circle, In The Collected Novels of Conrad Aiken (New York: Holt, Rinehart and Winston 1964 cl933); im folgenden: CN.

lich das graduelle Vordringen in die inneren, verborgenen Bereiche, zusammenhält. Berthas Untreue konstituiert das Zustandekommen von Cathers Bewusstwerdungsprozess und bildet den Wirklichkeitsraster, der das vorläufig noch Unzusammenhängende in äusseren Grenzen zusammenhält. Der äussere Handlungsablauf entspricht übrigens zeitlich ziemlich genau demjenigen von "Blue Voyage" und von "Ushant", er umspannt den Zeitraum von einer Woche. Die Personen auf der Handlungsebene sind hier auf ein Minimum beschränkt. Ueberdies bleiben sie als Personen merkwürdig blass, Aiken beschreibt sie kaum. Bertha und Cathers Freund und Rivale Tom sind Figuren, die als Rollenträger eingesetzt werden. Sie besitzen keinen Eigenwert, und ihre Individualität ist nur scheinbar. Insofern besteht ein Unterschied zu "Blue Voyage", wo die übrigen handelnden Personen als Projektionen des Protagonisten zu verstehen sind. Von Cather selbst wird äusserlich lediglich der Eindruck vermittelt, er sei einäugig. Nach Jay Martin symbolisiert Cathers Glasauge seine innere blockierte Sicht. (J.M., S. 114) R. Denney geht noch weiter, er vermutet, dass der Verlust des Auges Emblem für Cathers oedipale Situation sei. (R.D., S.131) Wir möchten es - aus den bereits erwähnten Gründen - vorziehen, uns nicht zu sehr mit psychologischen Deutungen zu befassen, d.h. das Hauptgewicht nicht in erster Linie auf die psychologische Deutung des Werkes zu legen. Unter der linear verlaufenden Handlungsebene zeichnet sich nun eine zirkuläre Bewegung ab, indem der Protagonist immer wieder von neuem versucht, zum Zentrum seines Konflikts, d.h. zu dessen Ursache vorzudringen. Es wird sich zeigen, dass Cathers Ehe und andere Frauenbeziehungen als Ort ohne Erfüllung bleiben mussten, weil Cather dauernd auf der Suche nach etwas Unerreichbarem war. Jetzt überkommt ihn Verzweiflung, als er im Moment der Selbstkonfrontation auch den Versuch unternimmt, tiefer in das Labyrinth menschlicher Beziehung einzudringen.

Auf der Fahrt von New York nach Cambridge wirft Cather einen Blick in die Zeitung. Das Gelesene ruft sogleich eine Reihe von Assoziationen hervor, er sieht sein persönliches Erleben, das Weltgeschehen und seine nähere Umwelt in einer Art Verkettung; sich selbst sieht er als irgendwie dazugehörenden Teil:

... And here was himself also, Andrew Cather, hurrying from point to point on the earth's surface, describing his swift little arc: and all these things were a part of him, a symbol for him. (CN, S. 171)

In seinen inneren Monolog mischen sich Reminiszenzen von seinem vergangenen Leben mit Bertha, sie steht ja gezwungenermassen im Zentrum seiner Gedankengänge. Dieser Monolog weist eine Fusion von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf, indem die flüchtig aufgenommenen äusseren Details Assoziationen hervorrufen, die auf der literarisch-formalen Ebene Erklärungen und Einfügungen entbehrlich machen. Es ist dies eine Technik, wie sie uns auch in den andern Werken Aikens begegnet ist. Der Leser wird auf diese Weise recht schnell mit Cathers Bewusstseinsstruktur vertraut und erfasst gleichzeitig seine äusseren Lebensumstände. Auf der Handlungsebene ist ein Fortschreiten gewährleistet durch Einschieben von kurzen Sätzen wie z.B. "he sat down", "he put on his hat", "he walked", "a taxi please", die den Monolog kaum unterbrechen.

Im letzten Drittel des Kapitels kommt es zu der halb erhofften, halb gefürchteten Auseinandersetzung mit Bertha, in Form einer Mischung von direktem Dialog und unausgesprochenen Gedanken-splittern Cathers. Die Auseinandersetzung ermöglicht ihm fürs erste, seinem Zorn Ausdruck zu geben, denn noch besteht für ihn kein Zweifel, bei wem die Schuld liegt. Das Melodrama findet statt, wie er sich vorgestellt hatte:

If life chooses to imitate a cheap melodrama, why then, it is obvious enough that you have to behave like a character in a melodrama - a ridiculous hero with a permanent expression of long-suffering, or a villain with violent moustaches. (CN, S. 171)

Zurück bleibt dennoch eine unbestimmte Unsicherheit, denn Bertha hat im Verlauf dieser Auseinandersetzung sein eigenes Verschulden an ihrer Untreue verbalisiert. Cather hat im Moment keine rationale Erklärung für seine eigenen zur Schau getragenen Affären mit andern Frauen, seinen übermässigen Alkoholgenuss und die wissentlich-absichtliche Vernachlässigung seiner Frau:

Of course. There was that. There was that, which he had forgotten. But how explain it to her? There was no explaining it. The problem of rhythm: the inevitable succession of approaches and retreats: love, indifference, hate - then over again, love, indifference, hate. Disgust, then renewed curiosity. Exploration, then renewed retreat. (CN, S. 195)

Dies ist eine erste Anspielung auf den Kern seines Problems, das erst im Verlauf der weiteren Entwicklung in sein Bewusstsein rücken wird. Cather zieht sich für die Nacht in seinen Club zurück und fällt dort in einen kurzen Traum, der ihn in die Kindheit zu verweisen scheint:

Is this the way to the Gurnett? - Oh, no, that's the other way - you'll have to turn round - yes, it's the other way. The other way, to the Gurnett.
The other way, a long way.
And when he came, they gave him an oval reception. (CN, S. 200)

Mit diesen Worten des Traumes schliesst das Kapitel und gibt damit ein erstes Signal, dient als Wegweiser zur Rückschau.

Das zweite Kapitel des Romans enthält den Schlüssel zu Cathers Versagen. Wir sind der Ueberzeugung, dass es sich hier nicht, wie oft vermutet wird, um eine Traumsequenz handelt. Aiken ist ein Kenner der Traummechanismen. Gerade in diesem Werk zeigt sich seine Meisterschaft im Darstellen - direkt und indirekt - von Träumen und dem Zustand zwischen Traum und Wachsein. Was jedoch in Form einer Rückblende hier auftaucht, ist eher wie die Vision eines Bildes, das kurz und in unendlicher Klarheit erscheint, eine Erinnerung, die plötzlich da ist und die Zeit trügerisch aufhebt. Das Kapitel erhält dadurch eine besondere Intensität. Es darf auch nicht unbeachtet bleiben, dass hier durchwegs die Ich-Form verwendet wird, im Gegensatz zu den andern Kapiteln des Romans, wo die Darstellungsweise in der dritten Person zumindest vorwiegt. Wir erinnern daran, dass Aiken seine Vorliebe für die objektivere Darstellungsweise der Er-Form verschiedentlich begründet hat. Dass er hier davon abweicht, zielt auf eine besondere Wirkung ab. Derjenige, der "Ich" sagt, vermag nur das auszusagen, was auf seiner Bewusstseinsstufe liegt. Aiken aber

siedelt seine Figuren, auch Andrew Cather, meist in einem unterbewussten Erlebnisfeld an, denn dort ist das verborgen, was die Essenz seiner Werke ausmacht. Die Identität des Protagonisten entfaltet sich vor dem Leser, indem das Verborgene heraufgeholt wird. Auf diese Weise partizipiert der Leser an der Suche nach Selbstfindung und sieht sich bei der Lektüre bald einmal in einen Vorgang der Bewusstwerdung verwickelt. In "Great Circle" geht es nun darum, die Beziehung zwischen diesem in Kapitel 2 dargestellten bereits Bewussten und dem noch im Unterbewusstsein Verborgenen herzustellen.

Der erste Schritt dazu ist bereits vollzogen worden. Cather sah sich durch die schmerzliche Gegenwartserfahrung gezwungen, in der Vergangenheit nach den Ursachen zu suchen, die zu seiner gegenwärtigen Situation geführt haben. So wird in diesem zweiten Kapitel die Erinnerung an die seelische Verwundung, die er in seiner Kindheit erlitten hat, poetisch dargestellt. Gleichsam als Ziel - vielleicht ihm noch unbewusstes Ziel - seiner Rückschau steht die Episode in dieser Form da. Es handelt sich um die Darstellung eines Kindheits-Erlebnisses, das ein Kenner von Aikens Werk sehr bald als die abgewandelte, literarisch gestaltete Version seiner eigenen Kindheits-Tragödie erkennt. Wir haben bereits mehrmals auf die prägende Bedeutung hingewiesen, die der gewalttätige Tod seiner Eltern, der erfahrene Verlust im Bereich menschlicher Bindungen, im Leben und Werk Aikens einnimmt. Vor der Folie der später entstandenen Autobiographie gewinnt diese Episode eine zusätzliche Dimension. Dem Roman dient sie als Rohstoff zur Fiktion, der Autobiographie als Element gelebter Wirklichkeit.

Es geht um das alte, aber immer wieder aktuelle Thema, welche einschneidende Schicksalsrolle die Mutter für ihre Kinder spielt, welche seelischen Deformationen und lebenslangen Komplexe sie durch Gleichgültigkeit oder Liebesentzug in ihren Kindern erwecken kann. Hier wird diese Bedeutung auf besonders subtile Art, in sehr dichter, lyrischer Darstellung einsichtig gemacht. Aiken weiss um die Wesensverschiedenheit von Kind und Erwachsenen. Er bewegt sich mit ausserordentlichem Einfühlungsvermögen in der kindlichen Erlebnisswelt. Der kleine Andy ist die Verdich-

tung der eigenen Jugend, transformiert in eine unverkennbar autobiographisch motivierte, aber fiktionale Ich-Erzählung. Das Kapitel stellt literarisch etwas ganz in sich Geschlossenes dar, das auch ohne den Kontext des übrigen Romans stehen könnte.

Andrew Cather sieht sich zurückversetzt in sein zwölftes Lebensjahr, erlebt nochmals jene Familienferien in Duxbury, in denen er mit Dingen konfrontiert wurde, die in diesem Alter verstandesmäßig kaum fassbar sind: Ehebruch und Tod. Er lernt langsam begreifen, dass die Vertraulichkeit, die er zwischen seinem Onkel und seiner Mutter wahrnimmt, nicht sein sollte, und erlebt sie gleichzeitig als Abwendung und Liebesverlust.

Hinter dem äusserlich friedlichen Bild der üblichen Sommerferien zeichnet sich die für Andys späteres Leben bedeutsame Tragödie ab. Er ist im Alter zwischen Kindheit und Pubertät, in einem Alter, da auch die erste sexuelle Neugierde erwacht; in einem Alter, da es ihm noch nicht möglich ist, das intuitiv-sinnlich Wahrgenommene begrifflich zu fixieren und verstandesmäßig zu integrieren.

Die Rückblende beginnt mit einer Beschreibung, wie Andrew in seinem Zimmer verschiedene Dinge gleichzeitig wahrnimmt: den angenehmen Geruch der Holzwände, die Morgenstimmung, vom Fenster her die landschaftliche Szenerie mit der See. Dann die verbotene Handlung: durch ein Loch in der Wand beobachtet er die beiden Dienstmädchen beim Ankleiden. Er fragt sich, ob die beiden wohl wussten, dass er sie täglich beobachtete. Gleichzeitig belauscht er seine Tante und seinen Onkel, die im andern Nebenzimmer offenbar ein Gespräch über seine Mutter und seinen Vater führen. Es ist dies in gedrängter Form ein Stimmungsbild, das bereits alles enthält, was an prägenden Erlebnissen dieses Sommers sich entwickeln wird: das Gefühl von Geborgenheit, das die äussere Umgebung vermittelt, erste Schuldgefühle wegen seiner erwachenden Neugierde für das weibliche Geschlecht und das Gefühl von etwas Drohendem, Unbegreiflichem, das auf ihn zukommt - hier erstmals in Form des halb verstandenen Gesprächs im Nebenzimmer. In kurzen Passagen wird das Bild seiner Erlebniswelt - ein Vielerlei von innerem und äusserem Geschehen - entworfen. Es werden dabei

alternierend die für ihn bestimmenden Schwerpunkte gesetzt: die noch ganz kindliche Stufe des sinnlich Wahrnehmbaren, das ihm die langsam entschwindende Geborgenheit vergegenwärtigt und sich in Bildern der Landschaft, der Natur und des Hauses spiegelt. Dann sein wachsendes und mit Unruhe verbundenes Interesse an der Weiblichkeit auf einer noch kindlich-unschuldigen Stufe. Ein Beispiel möge dies veranschaulichen:

... and we sat in the houses of logs while it rained, and only a few drops came through the roofs, which we had made out of pine boughs. Susan was in one house with Warren, and Gay was in the other with me. I asked if we should take our clothes off and go to bed, pretending it was night, but she said no and began to cry. Warren and Susan had taken off theirs. Warren didn't mind, but Gay said she wanted to go home, and I was afraid she would tell her mother. So I told her about the villages we made of shells on the beach... (CN, S. 203)

Es ist hier sein Interesse an der Weiblichkeit an sich dargestellt. Das Objekt selber kann wechseln. Auch für ein anderes Nachbarmädchen empfindet er so etwas wie eine erste Liebe:

Had she got the box of candy I had left on the porch for her, with the heart on it, and our initials. Would she laugh at me. (CN, S. 202)

Should I try to kiss Gwendolyn or not. Did she expect me to. (CN, S. 217)

Dies sind Dinge, die einerseits für ihn zu diesem Zeitpunkt im Mittelpunkt stehen. Andererseits beobachtet er mit zunehmender Beunruhigung seine Mutter und Onkel David; er spioniert ihnen nach. Er ist beunruhigt über die Abwesenheit seines Vaters und die offensichtliche Zerstreutheit seiner Mutter. Diese für ihn nicht recht greifbaren Dinge treten in seinen Gedanken immer in Form von kurzen Fragen auf: "Why was Mother always trying to get rid of us like that". "Should I say anything or not". Auffallend ist, dass diese Fragen nie mit einem Fragezeichen bezeichnet sind. Es ist anzunehmen, dass Aiken dieses bewusst weggelassen hat, um so den Eindruck zu erwecken, als handle es sich um Feststellungen und nicht um eigentliche Fragen.

Zunehmend sind Andys Gefühle für Onkel David von Eifersucht geprägt:

Uncle David this, and uncle David that. Was it because uncle David was rich. Or because he had nothing to do. (CN, S. 207)

Am Tag vor dem Unglück kommt das Verstehen der vielen Bruchstücke von Halbwissen, die sich im Verlaufe der Wochen bei Andy gesammelt hatten, mit plötzlicher Schärfe und Schmerzhaftigkeit. Heimlich liest er einen für seine Mutter bestimmten Brief, den er im Auftrag seines plötzlich aufgetauchten Vaters überbringen soll. Der Brief enthält die Bitte, Onkel David wegzuschicken, zum Wohl der Kinder und ihrer gegenseitigen Beziehung. Obwohl Andy nicht alles verstehen kann, steigen plötzlich Angst und Zorn in ihm auf:

I broke a switch of wild cherry off a small tree in a broken-down stone wall, and with this began whisking the nests of tent-caterpillars out of the trees along the lane, and whipping the leaves of bayberry bushes. Take that. And that. And that. And take that, you bastard. And don't come again until you are asked. I walked slowly up the deep lane, whipping left and right, and wondered what the letter meant, and what the rest of it was. But I already knew. It was Uncle David. Did the racy side of life mean his drinking, his getting drunk, all those empty bottles, and his trying to get Mother drunk in the motor-boat. Was that it. Or was it more than that ... It was more - of course it was - than his trying to get her drunk, and I knew what it was. (CN, S. 225 f.)

Am nächsten Tag ertrinken seine Mutter und sein Onkel bei einem Sturm in ihrem Boot.

Es ist klar, dass Cathers psychische Deformation hier ihren Ursprung hat und dass ein Konnex zwischen diesem Erlebnis und Cathers jetziger Krise besteht. Es war diese traumatische Erfahrung, die ihn dazu veranlasst hatte, später in allen Frauenbeziehungen nach dem Idealen, nach dem Unerreichbaren zu suchen. Er verharrte sozusagen auf der Adoleszenzstufe in dem Wunsch, in immer wieder neuen Beziehungen das Wunder, das Geheimnisvolle einzufangen und erhalten zu können. Daraus erklären sich auch

die seltsam diffusen Vorwürfe, die er nach zehnjähriger Ehe gegen Bertha vorzubringen hat und die sich im Kern der Aussage lediglich auf ihr Aeusseres beziehen:

You don't know what love is. You're a thirteen-year-old romantic, a bleached little Cantabrigian Madame Bovary. I want love, she cries, and pulls on a pair of tarpaulin knickers. (CN, S. 194)

Zunehmend zeigt sich aber, dass Cather eine untergründige Abneigung gegen die Intimität der Ehe hat, die er nicht laut zu formulieren wagt, die aber in seinen Gedanken etwa folgendermassen zum Ausdruck kommt:

The whole prolonged obscene and faekal grapple in steadily deepening darkness, year after year of it, the burden upon his consciousness becoming hourly more foul and more frightful. The history of a bathroom. Dirty water. Dirty clothes. Dirty habits. The upright soul indifferent to filth. Jesus, angel of grief, come down on me: give us a speech as pure as ocean. (CN, S. 195)

Das sind die späteren Schockauswirkungen von Andys Erfahrungen jenes Sommers.

Die poetische Intensität, die die Rückblende ausstrahlt, resultiert nicht zuletzt aus der gekonnten Kontrastierung zwischen der Erwachsenenwelt mit ihrem Verrat und der idyllischen, unschuldigen Kinderwelt. Eingeschoben in den kontinuierlichen Erzählstrom der Ereignisse jenes Sommers sind lyrische Passagen, das Heraufbeschwören von Natur, von Gerüchen und Stimmungen. Diese Stellen sind deutlich gekennzeichnet durch einen gleichlautenden Satzbeginn, der das Kapitel einleitet und leitmotivartig das Ganze durchzieht:

... Particularly the smell of the pinewood walls, soaked in sea-fog. (S. 201)

... particularly also the sense of timelessness, the telescoping of day with day, of place with place, evening with evening, and morning with morning. (S. 206)

- ... the particular breadth and suggestion of seawonder that began always when the coach turned north at the fork of the road. (S. 210)
- ... particularly always, too, the hour after lunch, the hot and peaceful hour, the sleepy hour ... (S. 213)
- ... particularly also the food, the wonderful and perpetual sense of delicious and abundant food ... (S. 218)

Die letzte dieser Passagen tritt kurz vor dem tragischen Ereignis auf. Es ist, als würde nochmals in konzentrierter Form die Schönheit einer plötzlich in Frage gestellten Welt heraufbeschworen:

... the timelessness, the spacelessness, but also the wonderful and ever-renewed sense of the nearness and brightness and largeness, the vividness of small things, the extraordinary intenseness of grassblades... the queer new sense of brilliant exposure to all this, each year as we come back to it... (CN, S. 227)

Diese lyrischen Passagen evozieren Bilder einer heilen Welt, zu der das übrige Geschehen einen scharfen Kontrast bildet.

Nach der Exposition des Themas und der Rückblende, die die Substanz des ersten und zweiten Kapitels ausmachen, geht der Roman über in eine zweite Stufe der Bewusstwerdung, in eine zweite Etappe der Reise nach Innen. Die Rückblende hat ihre Funktion erfüllt, hat den Konfliktherd aufgedeckt und die anfangs nur untergründig bewussten Bezüge zwischen Cathers Kindheit und seinem späteren Versagen in den Blickwinkel rücken lassen. Sie hat ihm die Erkenntnis gebracht, dass das, was für einen Augenblick in fast schmerzlicher Klarheit vor ihm stand, für seine gegenwärtige Lage relevant ist, dass die bedrängende Gegenwart aus jener Vergangenheit hervorgeht. Diese Episode hat gewissermassen das Ziel antizipiert, das die nun folgende Analyse erarbeiten muss. Es geht in dieser zweiten Stufe nicht nur um das Erkennen, sondern auch um das Aufarbeiten.

Cather hat seinen langjährigen Freund Bill, einen Psychoanalytiker, aufgesucht. Dieser, ein Kenner der Situation, wird ihm hel-

fen, den Ursprung seines Fehlverhaltens aufzudecken. Schutzschicht um Schutzschicht wird im Gespräch mit dem Analytiker abgetragen, bis man zum Verdrängten vordringt und das traumatische Erlebnis in seinen ganzen Zusammenhängen und Auswirkungen in Cathers Bewusstsein rückt. Auf der zeitlich beschränkten Handlungsebene des Romans wäre ein solches Entfalten kaum möglich und kaum glaubwürdig. Deshalb wohl verwendete Aiken den Kunstgriff, das Kapitel zwei mit der Rückblende einzuschieben, in dem der Ursprung des Konflikts ausführlich fixiert ist. Ausserdem trägt diese Darstellung zur Charakterisierung des Protagonisten bei, indem sie ihn als einen in den Grundzügen sensiblen und erlebnisfähigen Menschen zeigt.

Der Leser gewinnt damit einen Informationsvorsprung und kann leichter erkennen, worauf das analytische Gespräch hinzielt. Es war dieses Erlebnis, das Cather veranlasst hatte, bis in seine Lebensmitte ständig nach dem Unerreichbaren zu suchen. Natürlich musste er mit seinen Vorstellungen mit der Wirklichkeit kollidieren. Er war an einen seelischen Primärzustand fixiert geblieben, wo das Selbst noch diffus ist, wo Ich und Welt ineinanderfliessen und die Motivationen des eigenen Handelns nicht hinterfragt werden.

Das Gespräch beim Analytiker hat bewusstseinserhellende Wirkung. Dies ist notwendig, damit Cather Aufschluss über seine Befindlichkeit erhält und so sein Dasein verändern, von einer adoleszenten Romantik zur erwachsenen Realität erwachen kann. Seine selbstanalytische Reise in die Vergangenheit geschieht nicht in Form direkter Darstellung. Sie geschieht vielmehr im stückweisen Erkennen, im Darstellen von Träumen, Hoffnungen, Erfahrungen, in denen die Aussenwelt subjektiv in Cathers Perspektive erscheint. Dies nicht in Form einer kontinuierlichen Darstellung der Vergangenheit. Das Prinzip der "Relevanz" des von ihm Erlebten in bezug zum Jetzt dominiert. Die Vergangenheitsbruchstücke sind zeitlich völlig durcheinandergemischt. Sie folgen dem Strom der freien Assoziationen. So werden die einzelnen Schichten in einer Rückschau aufgedeckt, bis Cather die Zusammenhänge selbst erkennen kann.

Zu Beginn befindet sich Cather vor allem in einer Kampfsituation. Sein Vordringen zu einem endgültigen Verstehen ist mit innerem Widerstand verbunden, der sich vor allem darin äussert, dass sich Cather über die Psychologie im allgemeinen und den Analytiker im besonderen lustig macht. Das Gespräch dauert bis in den frühen Morgen, und in dessen Verlauf schläft der Analytiker schliesslich ein. Trotz des scheinbaren Durcheinanders folgt das Kapitel einer streng durchgeführten Komposition. Das zentrale Problem der Darstellung ist die Schwierigkeit, die simultane Vielschichtigkeit von Erlebtem einzufangen, von Bewusstem und gleichzeitig auch von noch nicht Bewusstem, das sich ja gerade dadurch auszeichnet, dass es nicht in einer logischen Folge auftreten kann. Aiken hat hier Monologe konstruiert, die sich über ganze Abschnitte und Seiten erstrecken, die aber dennoch geschliffen und geformt wirken und in deren Assoziationsketten und Einschachtelungen sich exakt die Gedankenbewegung des Analysierten spiegeln.

Was als Dialog, als Gespräch mit gleich verteilten Rollen beginnt, entwickelt sich immer mehr zu langen, einseitigen Monologen Cathers, in deren Verlauf es zur radikalen Selbstentblössung kommt.

Anfänglich noch sehr von Selbstmitleid geprägt, schildert Cather nochmals die Ereignisse der vergangenen Tage; seine verfrühte Rückreise aus New York, den Verrat Berthas und seines besten Freundes an ihm. Noch ist er nicht bereit, mehr als einen kleinen Teil der Schuld auf sich zu nehmen. Doch gerät seine Sicherheit zunehmend ins Wanken, und gleichzeitig wächst sein Widerstand gegen Bill. Es taucht bald bildhaft das Symbol des Schweins auf. Cather bemerkt, dass er ständig von Schweinen träume. Es wird sich zeigen, dass gerade dieses Symbol von essentieller Bedeutung ist. Es ist ein Symbol für die Sinnlichkeit und das Triebhafte im Menschen und ist uns bereits in andern Werken Aikens begegnet. In "Great Circle" tritt es oft als kleines Tier mit Flügeln auf, eine Verbindung des Sinnlichen mit dem Idealen symbolisierend. Nicht von ungefähr treten in diesem Zusammenhang, inspiriert durch ein Bild Michelangelos an der Wand, immer wieder in Cathers Gespräch die Figuren von Michelangelo, Melville und

Shakespeare auf. "Those bisexual wonders of the transient world, magicians of the epicene, bastards of heaven and hell" (S. 153). Michelangelo wird in Zusammenhang mit dem Schwein gebracht:

Step up, Ladies and Gents, and see the trained lunatic,
the miching mallecho Michelangelo, the pig with wings.
(CN, S. 240)

Es wird Aufgabe des Analytikers sein, Cather dahin zu führen, dass er diese Wunschkonstruktion vom "geflügelten Schwein" wird aufgeben müssen.

Zwischendurch erzählt Cather von seinen zahlreichen Affären mit andern Frauen. Damit wird das im ersten Kapitel angedeutete eigene Verschulden an seinem Zerwürfnis mit Bertha, zumindest was dessen äusseren Aspekt betrifft, verdeutlicht.

In Cathers offensichtlich zunehmend chaotisch fliessenden Assoziationen wird durch die lakonisch geäusserten Kommentare Bills ein ordnendes Element eingebracht. Der Analytiker bleibt kühl und distanziert. Seine Aufgabe besteht darin, das Zusammenwirken von scheinbar nicht Zusammengehörigem, das Ineinandergreifen des scheinbar Nebensächlichen durch das einfache Mittel des Verbindens und Nebeneinanderstellens deutlich zu machen. Auf Cathers Äusserung, er müsse wohl nicht ganz bei Sinnen sein, solchen Unsinn zu erzählen, antwortet Bill:

I think there's method in your madness.

und

Your fantasies are pretty transparent. Which I perceive you're quite aware of. (CN, S. 246)

Er macht deutlich, dass Cathers Phantasiegebilde recht gut in seine zum vornherein zurechtgelegte Opfer-Rolle passten. Er fordert ihn auf, seinen Assoziationen noch freieren Lauf zu lassen, wenn nötig mit Hilfe von Alkohol. Cather leistet Widerstand, weil er instinktiv erfasst, was auf dem Spiel steht, und wohin der Analytiker ihn führen möchte:

You mean I'll get rid of that damned little winged pig, that revolting little symbol of disguised sensuality, that little pretence of idealism.
(CN, S. 247)

Hier spricht Cather - zumindest für den Analytiker - schon deutlich sein Problem aus. An anderer Stelle erzählt Cather, er habe geträumt, ein Hund hätte versucht, diesem "little winged pig" die Flügel wegzubeissen. In seiner Interpretation hiess das, die Verbindung des Sinnlichen mit dem Idealen zu verunmöglichen. Je näher das Gespräch sich dem Kern nähert, desto mehr Widerstand entwickelt Cather - er versucht sogar, seinen Freund zu beleidigen:

What the hell is whisky for? what the hell is music for, or painting, or poetry or psycho-analysis? All of them escapes. Don't tell me analysis is an abstract pure science - good God no. It's an anodyne, both for the analyst and the patient. And they both enjoy it thoroughly. It's a debauché at one remove. You can't fool me ... You're a paltry little voyeur. (CN, S. 252)

Zwar ist ihm durchaus klar, dass Bill lediglich die Funktion hat, den Finger auf die Quelle des Konflikts zu legen, Cathers lange Monologe in deutliche Aussagen zu kleiden. Immer wieder versucht Bill, Cather auf das Problem "Mutter" zu lenken, ihm klar zu machen, dass es weniger auf die Geschehnisse der Vergangenheit ankäme als auf die seelische Motivierung, die dazu geführt hatte. Schliesslich formuliert er das Problem deutlich und unmissverständlich:

In everyone of your love affairs, you've tried to make your sweetheart your mother. That's why they've all been unsuccessful. Why do you want to do it? - that's the question. It won't work. That's why sooner or later you'll reject or abandon them all, or they abandon you - they have to. You force them to. Bertha is no exception. (CN, S. 251)

Bill will Cather klar machen, dass er durch sein Verhalten geradezu mitgeholfen hat, Berthas Untreue herbeizuführen. Unbewusst vielleicht - um dadurch zur Selbstkonfrontation gezwungen zu werden - die Voraussetzung zu einem Heilungsprozess.

Auf diesen Punkt steuert das Gespräch zu, doch Cather weicht immer wieder aus. Noch kann er sich dieser direkten Konfrontation mit seinem Problem nicht stellen. Indirekt hingegen gibt er dem Analytiker mit dem Erzählen von drei Träumen recht, indem er diesen selbst eine kurze Interpretation beifügt.

Der erste Traum steht in bezug zu Cathers Vater und deutet den klassischen Vater-Sohn-Konflikt an. Cather beginnt mit der Bemerkung: "I'm always dreaming about the sea. We all know what that means, don't we? I'm going to be born again one of these days. Oh, yes, we rise again. Back to the womb, and forth once more..." (S. 151)

Der zweite Traum handelt von der Mutter und Bertha. Er beinhaltet oedipale Wunschphantasien. Der dritte ist offensichtlich zukunftsweisend der wichtigste, er handelt von "Andrew Pignut Cather, the winged pig whose wings were bitten off in childhood". Cather kommentiert diesen Traum am deutlichsten, Bill ist mittlerweile eingeschlafen und somit eine der zentralen Hemmungen nicht mehr vorhanden.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die drei Träume dieses Kapitels im einzelnen zu deuten. Es besteht jedoch kein Zweifel, dass sie vom Psychologischen her gekonnt eingefügt sind. Sie wirken inhaltlich deutend und formal ordnend.

In diesem dritten Traum hatte Cather als Zuschauer an der Kreuzigung eines Schweines teilgenommen, hatte eine Folterung mitverfolgen müssen, während seine Freunde zur Besichtigung eines Wasserfalls gingen: "Christ, yes - they've seen the ideal, which I have missed. While they have been looking at the ideal, I've been seeing the real". (S. 275 f.) Immerhin hat dieses Schwein - von dem er wusste, dass es ihn selbst darstellte - in seiner Todesagonie ihm eine Erkenntnis eröffnet, nämlich die, dass das Leiden sich in Bewusstheit transformieren kann. Dies wird im Traum folgendermassen in einem Bild verdeutlicht:

the dying pig will now give you a demonstration of the fact that the death-agonny can be transmuted into pure genius of consciousness. Without previous knowledge of Sanskrit, Hebrew, or Greek he will translate

passages from those languages as I read them aloud. He will first translate a passage from the Sanskrit Upanishads, which, as you know, represent the earliest attempt of the Hindu mind to understand the nature and reality of existence. (CN, S. 275)

Auch gibt Cather in seinem Kommentar zum Ausdruck, dass er eine Entscheidung zu fällen hat:

Christ, what a dream. And where do we go from here? Is this the turning-point, do we turn back from the under-world, do we move to the bloody little sunrise now - the little Christmas card sunrise - is that where we've got to go? Do we go back to the sea from here, Michelangelo, as we said before - is it there - is what we want there - (CN, S. 275)

Kapitel drei geht fast nahtlos in Kapitel vier über. Cather ist bei seinem Freund auch eingeschlafen und in einen tiefen Traum gesunken. Hier versuchte Aiken, einen Traum in seiner direkten Abfolge darzustellen. Ueber zehn Seiten hin werden Traumgedanken, d.h. Gedankenbruchstücke, die sich in schneller Folge ablösen, ohne Interpunktion - und auch graphisch durch Kursivschrift abgehoben - präsentiert. Dieser Traum bildet das letzte Bindeglied zu Cathers Erkenntnis und Einsicht. Nicht von ungefähr steht am Ende dieser Traumfolge ein Bild, in dem sich die verschiedenen Gesichter und Figuren zu einem Neben- und Ineinander fügen: der Vater, Onkel David, er selbst, und zuletzt ganz deutlich: die Mutter, Bertha.

In zwei weiteren kurzen Abschnitten wird der Gedankenstrom beim Auftauchen vom Traum ins Wachsein registriert. Die Tonlage ist hier ähnlich wie im zweiten Kapitel. Es ist fast so, als könnte Cather in der Gefühlssphäre wieder auf jene Schönheiten zurückgreifen, als wären sie nur für lange Zeit verschüttet gewesen:

now again assuming the simple physical reality, against which the dream had fought, as it were, a rear-guard action - to say again, after all this obscure welter of images and spaces, this kaleidoscope of times, "here", "now", "time", "I" - I that was there, twisted, twisted into that strange shape, am here again, but with a queer difference. (CN, S. 282 f.)

Der Schluss des Romans schildert ein Treffen mit Bertha im Konzert. Cather teilt ihr mit, dass er für einige Tage nach Duxbury fahren werde - allein. Er ist nun frei, auch die äussere Reise auf der Wirklichkeitsebene zu unternehmen, die ihn an den Ort führen wird, wo sich die Wurzel seines Versagens bildete. Die Konfrontation mit diesem Ort soll ihn von der Befangenheit befreien. Zwar findet Cather, dass diese Reise vielleicht nicht einmal nötig wäre, da er in seinen Träumen und in seinem Gespräch mit dem Analytiker das Wesentliche bereits aus dem Unterbewusstsein hervorgeholt hat. Er hat in einem Ueberdenken der erfahrenen Vergangenheit in all ihren Fazetten die Konfrontation mit diesem Ort bereits vollzogen. In der Rückschau hatte sich gezeigt, dass Cather wegen seinem Mutterkomplex nicht fähig gewesen war, eine Beziehung zu einer Frau auf die Dauer einzugehen. Er musste selbst zur Erkenntnis kommen, dass jene Beziehung, die auszuleben ihm nicht vergönnt war, in einer übersteigerten Verklärtheit all jene Beziehungen überlagerte, die sich in der Alltagswirklichkeit hätten bewähren sollen. Um nochmals auf Berthas Untreue zurückzukommen: das Erlebnis nötigte Cather, sich seinen eigenen, verwirrten Ichs bewusst zu werden. Er wurde dadurch zur eindringlichen, ausforschenden Selbstbetrachtung geführt. Rückblickend erscheinen ihm seine eigenen Handlungen als gesteuerter Reflex des Unbewussten.

Was in Zukunft wird, bleibt ausserhalb der Darstellung. Immerhin wird impliziert, dass ein Zurückfinden zu Bertha wahrscheinlich ist. Cathers Bewusstseinsänderung bedingt keine Modifikation des äusseren Rahmens in seinem Leben. Die eigentliche Modifikation, der eigentliche Fortschritt, bleibt auf sein Bewusstsein beschränkt. Dieser Fortschritt wird ihm einen Sinn für die Zukunft eröffnen und ihm auch den Sinn und Zweck des einzelnen in einem grösseren Zusammenhang bestätigen.

Dieser Schluss kann kaum überraschen, wurde er doch im Verlauf des Romans sorgfältig, in einzelnen Schritten, vorbereitet.

Es bleibt die Aufgabe, die verschiedenen Form- und Strukturelemente des Werks näher zu betrachten. Es ist klar, dass bei einem Inhalt, dessen Aussage darin besteht, kontrapunktisch äusseren

Alltag und innere Verarbeitung gegeneinander zu setzen, dem Aufbau und der Struktur grösste Aufmerksamkeit gewidmet werden muss. Die Musik diente Aiken hier wiederum als Strukturmodell, um dem Diffusen der vielen inneren Monologe einen straffen Unterbau zu geben und zum geformt Erzählerischen zu gelangen. In seinem unbeirraren Streben, einen gegebenen Inhalt in eine adäquate Form zu kleiden, war sich der Autor wohl bewusst, dass gerade in einem Roman mit so vielen fliessenden Assoziationsströmen die Wahl der Kompositions- und Konstruktionselemente von entscheidender Bedeutung sind. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass Aiken auch "Great Circle" als "symphony" bezeichnete. Wir entnehmen einem Brief Aikens an seinen Verleger Maxwell Perkins folgende Äusserung:

The parallel to symphonic form is very carefully worked out, and indeed as you know I'd thought of giving the four sections musical subtitles; but on second thought I rejected this as a shade too obvious.⁸⁾

Die vier Kapitel des Romans bilden im Gesamten den symphonischen Aufbau. Da sich nirgends Hinweise auf die Art der geplanten Untertitel finden lassen, möchten wir uns auch nicht allzu bestimmt auf das klassische Muster einer Symphonie festlegen. Der Roman liesse sich vielleicht als "Sinfonia breve" in vier Sätzen bezeichnen - dies vor allem der enger gefassten Thematik wegen.

Die Aufteilung des Romans in Kapitel, die einer Chronologie folgen, hätten seiner Komplexität Gewalt angetan. Die zugrundeliegende musikalische Struktur gibt dem Inhalt, der in seinem wesentlichen inneren Geschehen sich ja nicht in ein Nacheinander gliedern lässt, eine grössere Geschmeidigkeit. Durch diesen Kunstgriff wird das Gefühl von Gleichzeitigkeit vermittelt, das zwar zweifelsohne illusorisch ist und sich nicht auf den äusseren Handlungsrahmen bezieht. Es ist dadurch möglich - das hat sich schon in andern Werken Aikens gezeigt - logische mit ungeordneten Gedanken alternieren zu lassen, den Rhythmus zu beschleunigen

8) SL, S. 198.

und zu verlangsamen. Die musikalische Struktur erlaubt auch, die verschiedenen Teile einer je eigenen Tonart folgen zu lassen.

Im übrigen lassen sich doch eine beträchtliche Anzahl greifbarer Kompositionselemente auffinden. Zum Beispiel lässt sich durch das Werk die Art des Dux und Comes der klassischen Fuge verfolgen, indem immer wieder regelmässig Bezug genommen wird auf den Gegenwartszustand sowie auf die dafür verantwortliche Vergangenheit. Auf diese Weise rückt der Zusammenhang zunehmend deutlicher in den Blickwinkel. Der Text enthält zudem eine grosse Anzahl von Signalen, vor allem in Form von wiederholten und variierten Leitmotiven, die beim Leser unversehens einen Verständnishorizont sichtbar machen. Ein Beispiel mag dies illustrieren. In ziemlich regelmässigen Abständen erscheint in den Kapiteln eins, drei und vier die Aufforderung: "Step up, Ladies and Gents, and see the unwoundable pig" (S. 195), wobei der zweite Satzteil in ständig variiert Form erscheint, etwa "... and see the pig without heart" (S. 198), "... and see the juvenile Don Giovanni" (S. 259), "... and see the laughing embryo" (S. 249), "... and see the man who cuckolded himself" (S. 267). Es ist leicht zu erkennen, dass damit immer der verstümmelte Aspekt von Cathers Selbst in ironischer Weise aufgegriffen wird.

Suchen wir nach weiteren musikalischen Analogien, so lassen sich deutlich verschiedene Tempi unterscheiden. Im ersten Teil wird ein fast rasendes Tempo eingehalten, der Zug rast, zugleich auch Cathers Gedanken: "hurry, hurry, hurry, everything was hurrying". (S. 170, 173). Im dritten Teil, im Gespräch mit dem Analytiker, mässigt sich das Tempo, obwohl der Rhythmus des Gedankenflusses wie im ersten eine ganz eigene, unverwechselbare Form aufweist, die jedoch das Tempo nach Bedarf beschleunigen und mässigen kann. In deutlichem Gegensatz dazu steht Kapitel zwei mit dem sehr gemässigten Tempo. Auch die Tonlagen sind deutlich voneinander abgehoben. Wir denken hier an den Gegensatz des lyrisch-poetischen Tons des zweiten Kapitels zur bewusst schmucklos gehaltenen Sprache im Analytikergespräch.

Wie bereits gesagt, gibt auch der innere Monolog dem Roman sein Gepräge. Die Perspektive der seelischen Kamera ermöglicht im üb-

rigen, Beweglichkeit in die fehlende Dynamik der äusseren Handlung zu bringen. Durch eine Art Simultaneinstellung von Nähe und Ferne, von Gegenwärtigem und Vergangenen wird die Aufmerksamkeit bald auf Einzelnes, bald auf grössere Zusammenhänge gelenkt. So wird alles mit allem untergründig verbunden und dadurch ein vielschichtiges Bild von Cathers Innenwelt entworfen. Das Hin- und Herschweifen in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft verleiht dem Roman jene zeitliche Komplexität, wie sie für viele von Aikens Werken typisch ist.

13. "The Divine Pilgrim"

Die ersten fünf der unter dem Titel "Divine Pilgrim" zusammengefassten "symphonies" entstanden zwischen 1915 und 1920. Ziel und Themenstellung sind ausgesprochen individuell. Aiken bemerkt im Vorwort dazu, dass er eine klare Vorstellung vom Ganzen schon hatte, als die erste, nämlich "The Charnel Rose", beendet war. Und zwar eine Vorstellung sowohl von der Thematik als auch von der Methodik.¹⁾ Das Werk erschien erst 1949 in der heutigen Form, wie Aiken betont, nach einer gründlichen Revision der einzelnen Teile, um daraus eine Ganzheit zu gestalten; der Schlussfassung beigefügt und als "Coda" bezeichnet wurde das erst 1925 entstandene Gedicht "Changing Mind".

Wir möchten vorausschicken, dass die "symphonies" keinen grossen Spielraum für die Interpretation lassen. Dies vor allem deshalb nicht, weil sich Aiken in Form von Vorworten und Kommentaren ausführlich zu Form und Inhalt geäußert hat. In diesem Sinn sind die Interpretationsansätze bereits vorgegeben. Es lassen sich denn auch in der Sekundärliteratur diesbezüglich wenig divergierende Ansichten finden. Wenn doch, dann höchstens in bezug zur Tauglichkeit der neuen Technik. Zu einer umfassenden Bewertung dessen, was im umfangreichen lyrischen Werk Aikens erreicht wurde, müsste man spätere Gedichte beziehen, z.B. "Preludes for Memnon" (1931) und "Time in the Rock" (1936), die stärker philosophisch ausgerichtet sind und formal allgemein als Aikens bedeutendste poetische Werke bezeichnet werden. Doch im Sinne der Themenstellung unserer Arbeit beschränken wir uns auf denjenigen Teil seines Werkes, der im Zusammenhang mit der Hauptthematik das Reisemotiv verwendet. Es wird sich zeigen, dass diese Beschränkung auf einen kleinen Teil von Aikens Dichtung nicht notwendigerweise von Nachteil ist. Insbesondere kann dabei die Ähnlichkeit in der künstlerischen Gestaltungsweise von Lyrik und

1) CP, S. 1016.

Prosa hervorgehoben werden. Aiken hat dies verschiedentlich gewünscht. (cf. S. 6 dieser Arbeit) Wir lesen auch in einem 1961 datierten Brief an Jay Martin:

I think you should say somewhere that I had always been ambidextrous, and that as a result of this the prose and verse had always been reciprocally fructifying - possibly then saying that this had particularly been so in the decade from 1920 - 1930.2)

Wir erinnern daran, dass in diesen Jahren die in unserer Arbeit behandelten Werke "Blue Voyage", "Mr. Arcularis" und z.T. "Great Circle" geschrieben wurden.

Es kann hier also nur darum gehen, einige Aspekte - unseres Erachtens aber für unsere Argumentationslinie wesentliche Aspekte - von Aikens umfangreichem lyrischem Werk zu beleuchten. Insofern sind die "symphonies" ein dankbares Objekt. Erstens schuf Aiken mit der Verwendung musikalischer Elemente als Strukturprinzip eine neue Artikulationsart, auf die er später in irgendeiner Form immer wieder zurückgriff. Zweitens ist in den "symphonies" Aikens zentrale Thematik erstmals ausführlich entwickelt. Und drittens lassen sich hier in der künstlerischen Gestaltungsweise am besten Parallelen zu seinen Prosawerken aufzeigen. Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich und auch nicht sinnvoll, jede einzelne der "symphonies" - sie besitzen beachtliche Länge, bis zu tausend Zeilen - einer genauen formal-stilistischen Analyse zu unterziehen. Wir werden uns deshalb einleitend mit Aikens Experiment einer Annäherung der dichterischen Sprache an die Musik mit Blick auf die Gesamtheit des Symphonien-Zyklus beschäftigen. Beim Betrachten der einzelnen Gedichte wird nur kurz darauf zurückgegriffen werden, vor allem, um aufzuzeigen, dass sich in der Struktur eine zunehmende Virtuosität von der ersten bis zur letzten "symphony" abzeichnet. Das Betrachten der einzelnen Gedichte soll sich vor allem auf den inhaltlichen Aspekt richten.

2) SL, S. 309.

Die "symphonies" sind sowohl inhaltlich als auch formal ein typisches Frühwerk Aikens. Wir haben eingangs unserer Arbeit (S.5) darauf hingewiesen, dass es nicht notwendig sei, Aikens Werke in chronologischer Folge zu betrachten. Mit den "symphonies" können wir nun den Beweis erbringen, dass bereits in den frühen Werken die thematischen Schwerpunkte des Gesamtwerks im Keim enthalten sind und auch formal hier ein Grundstein gelegt wurde. In den bisher untersuchten Werken sind wir nämlich immer wieder auf die Musik als Strukturelement und Symbol gestossen.

Aus der Sekundärliteratur sind vor allem zwei Werke anzuführen, die sich mit je einem dieser Aspekte - dem formalen und dem inhaltlichen - besonders auseinandersetzen. Calvin S. Brown hat in seinem Werk "Music and Literature"³⁾ Aikens Dichtung ein Kapitel gewidmet und verweist auch sonst in seinem Werk öfters auf ihn. Für den ideellen, inhaltlichen Aspekt bietet nach wie vor das 1931 veröffentlichte Werk Houston Petersons "Melody of Chaos" eine ausführliche Analyse, obwohl die "symphonies" zu jenem Zeitpunkt noch nicht in gekürzter und neubearbeiteter Form erschienen waren.

Aikens Symphonien fanden nicht überall Anklang. So bemerkte z.B. Allen Tate in seiner Rezension von Petersons Buch:

"Psychology cannot give to Art a compelling and unifying symbol of its picture of a multiple soul. It is not that Mr. Aiken lacks intellectual formula, but rather that he has too many that are not sharply differentiated and brought to heel by imagination.⁴⁾

Dazu lassen sich natürlich Gegenargumente anführen. Aikens Werk muss, wie wir bereits sagten, als "work in progress", als dauernde Suche verstanden werden. So wie er im Streben nach Selbsterkenntnis keinen Endpunkt sah, so müssen wir sein Werk als fort-dauernden Versuch betrachten, zu immer neuen und deutlicheren Definitionen zu gelangen. Dieses Problem wird auch von Brown auf-

3) C.S. Brown, Music and Literature (Athens: Univ. of Georgia Press 1940); im folgenden: C.S. Brown.

4) Allen Tate, "The Author of John Deth", New Republic 67, 22.7.1931.

gegriffen - allerdings in apologetischer Absicht. Er macht darauf aufmerksam, dass Aiken in seinen verschiedenen Ausführungen zur Technik der "symphonies" eine Frage unbeantwortet liess, nämlich die, weshalb er diese "fleeting and evocative form of poetry" zu entwickeln wünschte, und liefert doch gleich die Antwort:

because he wished to deal, not with the relationships between the individual and other persons or his physical or social environment, but with what goes on in the individual himself. The problem of personal identity, the impossibility of fully communicating anything, the simultaneous complications of thought and feeling - these are the problems that fascinate him.⁵⁾

Dieser Schwierigkeit, innere Erlebnisweisen zu kommunizieren, war sich Aiken sehr wohl bewusst, denn darauf sind seine Experimente letztlich zurückzuführen. Es ging ihm um den Versuch, ein philosophisches Thema in poetischer Sprache zu entwickeln - den Gegensatz von Sensuellem und Verstandesmässigem zu transzendieren, mit andern Worten einen Mittelweg zwischen der Tätigkeit des logischen Denkens und der ästhetischen Wahrnehmung zu finden. Daher ist Aikens starke Affinität zur Musik verständlich. Er versuchte, in der dichterisch-symbolischen Ausdrucksweise Parallelen zur Musik zu finden, Sequenzen der Ideen sowie diese selbst in ihren wechselseitigen Beziehungen so zu behandeln wie die instrumentalen Partien eines musikalischen Werkes. Mit diesem Mittel ist es möglich, eine straffe Struktur zu schaffen.

Ähnlich äussert sich Jay Martin:

The lyric theme in Aiken's early poetry is closely related to his obsessive interest in musical analogy. By his musical structure he intends to mirror the structure of particular emotions, otherwise inexpressible.⁶⁾

Mit dem Einbeziehen musikalischer Strukturelemente erreichte Aiken - wir möchten einschränkend sagen, mit unterschiedlichem Erfolg - worum es ihm letztlich bei diesem Versuch ging: um

5) C.S. Brown, S. 202.

6) Jay Martin, S. 16.

eine Verdeutlichung; um die Darstellung der Rekurrenz verschiedener Themen in einer Form, die dem Leser die Möglichkeit verschafft, Rückblicke und Parallelen im Feld der Aussage wahrzunehmen. Die Entwicklung des persönlichen Bewusstseins, wie sie bei allen Werken Aikens im Zentrum steht, ist - das hat sich bereits herausgestellt - nicht auf einer linearen Achse fortschreitend zu finden. Sie ist eher - um wieder Aikens beliebtes Bild zu verwenden - einer Spirale vergleichbar, die auf einer vertikalen Zeitachse wirkt. Um diesen Prozess in seiner ganzen Komplexität darstellen zu können, musste er nach neuen Ausdrucksformen suchen.

Aiken versuchte nicht etwa, in diesen Gedichten der Sonatenform der Symphonie genau zu folgen. Er benützte vielmehr einzelne technische Kunstgriffe wie Kontrapunkt, Leitmotiv, Reprise, Neuformulierung des Themas, Variation, Kontrast und ähnliches, nebst sprachlich-stilistischen Mitteln, um die poetische Ausdrucksweise auf eine neue Ebene zu heben und zu bereichern. Mit Hilfe musikalischer Referenzen und Strukturen wird das Element des Zeitlich-Komplexen erfasst. In diesem Sinne stellen diese Gedichte einen frühen Versuch dar, eine Form für das zu finden, was beiderseits einer fließenden Grenze liegt: der Grenze zwischen dem Benennbaren und Nichtsagbaren, zwischen dem, was diskursiv erfasst wird, und demjenigen, was sich artikulierter Sprache entzieht. Wie sich bei unserer Untersuchung über Aikens Literaturkritik gezeigt hat, verstand Aiken Form stets im Hinblick auf ihre Funktion. Wie sehen nun seine formalen Mittel in den Symphonien aus?

Aiken selbst war - besonders bei den ersten "symphonies" - nicht sicher, ob ihm der Versuch mit der narrativen Gedichtsform gelungen sei. Davon zeugt ein (evtl. fiktiver) Traum, in dem er vor verschiedenen bekannten Kritikern und Dichtern vor Gericht steht. Diese kommentieren alle möglichen Mängel seiner Versuche. Wir lesen u.a. einen Kommentar Fletchers:

The trouble with Aiken is that he is a lyric poet and doesn't know it. He is obsessed with narrative, which he can't manage. He should write lyrics.⁷⁾

7) "Aiken, Conrad" (1918), CC., S. 123.

Die "symphonies" folgen nicht alle genau demselben Muster. Gemeinsam ist ihnen, dass es sich um lange, meist narrative Gedichte handelt, um eine Mischung von Lyrischem und Dramatischem. Mit dieser Verbindung wird eine Synthese erreicht, die Subjektives und Objektives in einem vereint. Jay Martin meint dazu:

... it is as if he wished to blend the voices of the analyst and the patient - to have the emotional flow of the patient's lyrical subconscious thoughts simultaneously elucidated by the dramatic, objective commentary of the analyst.⁸⁾

Jede der "symphonies" unterscheidet sich von den übrigen formal und inhaltlich, wenn auch nicht wesentlich. Formal können sie aus drei bis fünf Einheiten bestehen, die teils durch Untertitel, teils durch römische Zahlen bezeichnet sind. Diese Einheiten sind den Sätzen einer Symphonie vergleichbar. Jeder "Satz" bzw. jede dieser grössten Einheiten beinhaltet ein Gefühlsthema in einer ihm eigenen Tonart. Diese "Sätze" sind wiederum in Untersektionen unterteilt und können völlig verschiedene Versformen aufweisen. Sie sind von ihrer Umgebung entweder durch räumliche Darstellung oder durch arabische Zahlen abgehoben. Diese Untersektionen können noch weiter aufgeteilt sein, wobei eine Einheit dadurch gewahrt wird, dass sie einen ähnlichen Rhythmus und gleichwertige grammatische Elemente aufweisen. Oft treten sie in Dreier- oder Vierer-Formation auf. R. Denney befasst sich speziell mit diesen kleinsten Einheiten, weil er sie als das fundamentale Bauprinzip von Aikens Dichtung betrachtet:

As it (the smaller unit) is seen in the early work, it possesses an expressive unity reinforced not only by anaphora and other types of repetition but also by its formation around a unified cluster of sensuous impression. Within this basic unit Aiken increasingly learned to build up such variations upon imagery that certain other features of its construction pass unnoticed. Of all the figurative devices that Aiken employs, one of his favorites is the substitution of a sign associated with one sense for a sign associated with another sense: synesthesia...⁹⁾

8) Jay Martin, S. 19.

9) R. Denney, S. 147.

Dieses Zitat hebt Aikens differenzierte Handhabung der kleinsten Details seiner langen Gedichte hervor. Er war sich wohl bewusst, dass seine "symphonies" nicht leicht irgendeiner Kategorie zuzuordnen sind. Im Vorwort zu "The Jig of Forslin" verteidigt er seinen Methodeneklektizismus:

For my intention has been to employ all methods, attitudes, slants, each in its proper place, as a necessary and vital part of any such study as this. Consequently, it is possible to pick out portions of this poem to exemplify almost any poetic method or tone. This eclecticism, or passage from one part to another of the poetic gamut, has not been random or for the sake of a mere tour de force: it has been guided entirely by the central theme.¹⁰⁾

Ergänzend ist auf die von Aiken in seinen literaturkritischen Arbeiten betonte Auffassung von Form und Inhalt zu verweisen.

Inhaltlich wird die Ganzheit der "symphonies" durch eine übergeordnete Idee verbunden, das Thema des Suchens nach Wahrheit und Selbsterkenntnis, spezifischer noch: das Problem der persönlichen Identität und des Sich-Selbst-Erkennens. Die einzelnen "symphonies" haben inhaltlich gewissermassen Komplementärfunktionen, d.h. die Ganzheit soll alle möglichen Aspekte des menschlichen Seins aufzeigen. In den ersten vier Gedichten wird je ein Aspekt der Identität eines allgemeinen "Ichs" dargelegt. Im fünften liegt das Hauptgewicht auf der eigentlichen Suche und auf der Einsicht, dass unserem persönlichen Bewusstsein Grenzen gesetzt sind. Im Gegensatz zu Aikens Romanen und seiner Autobiographie ist hier das "Ich" nicht ein autonomes, sich selbständig behauptendes Etwas, sondern es bietet sich gleichsam als Hohlform dar, um je ein einzelnes "Allgemeines" darstellen zu können. Dieses allgemeine "Ich" wird von allen möglichen Seiten her ausgeleuchtet. Obwohl jeglichen gesellschaftlichen Zubehörs entledigt und in verschiedenen geschichtlichen Epochen angesetzt, lässt sich durch die dargelegten Ideen der allgemeine "Vertreter menschlichen Geistes" doch deutlich lokalisieren. Sein Existenzort ist in den Anfang unseres Jahrhunderts zu plazieren. Unübersehbar schimmern Freuds Theorien durch.

10) CP, S. 1018.

Wenn sich in den ersten fünf "Symphonien" die Eigenschaften der zentralen Figur weitgehend in dem Sinne decken, dass sie ein Allgemeines, Ueber-Individuelles verkörpern, dann zeigt sich in der "Coda", dass sich hier der Dichter selbst als "spezifisches Ich" preisgibt. Im Vorwort zu "Changing Mind" betont Aiken, wie später in "Ushant" (cf. S. 94 dieser Arbeit), dass zwar auch dieses "spezifische Ich" anonym dargestellt werden müsse, dass das private Ich "qua material" objektiviert werden sollte:

The wholly anonymous hero of "Changing Mind", on the other hand, and perhaps anonymous with reason, is not only particularized, he is also shown to be the willing participant, and to some extent even the instigator, in the process of seeing himself resolved into his constituent particles: and this with a purpose, that his increased awareness may be put at the service of mankind...
He must make his experience articulate for the benefit of others, he must be, in the evolving consciousness of man, the servant-example, and in fact he has little choice in the matter. He is himself simply a part of that evolution.¹¹⁾

Wir sehen hier bereits in den frühen Ansätzen Aikens Auffassung vertreten, dass Kunst und Künstler eine Aufgabe zu erfüllen haben. Von dieser Auffassung - das dürften unsere bisherigen Ausführungen zur Genüge gezeigt haben - ist Aiken auch später nie abgewichen.

In den folgenden Ausführungen werden wir uns mit den einzelnen "symphonies" befassen.

Im Vorwort zur ersten der Symphonien, "The Charnel Rose" erläutert Aiken seine Methode. Ähnlich wie die Programmusik weise sie ein Programm auf, das die explizite Aussage vermeiden wolle, das Thema nur impliziere - dies in Form einer konkreten Bildsprache. Er umschreibt dieses Thema mit "nympholepsy", einer extremen Form von romantischem Idealismus, der den Menschen veranlasse, dauernd nach dem "Unerreichbaren" zu suchen, von Traum zu Traum, von Ideal zu Ideal; dass diese Suche zwar immer wieder

11) CP, S. 1024 f.

notgedrungen mit einer Desillusionierung ende, dass der "nympholept" sich trotzdem immer wieder eine neue Fiktion schaffe, die er anbeten könne. Ein Thema dieser Art in einem Gedicht erschöpfend zu behandeln, sei unmöglich. Deshalb habe er sich auf einen Teilaspekt dieser Idee beschränkt. So beginne das Thema auf der niedrigsten Stufe - der rein fleischlichen Liebe. Dann entwickle es sich - wie in der Musik mit Wiederholungen und Antizipationen - durch verschiedene Stadien von romantischer und idealistischer Liebe, zu verschiedenen Varianten von erotischem Mystizismus; es ende schliesslich in einem scheinbar reinen Mystizismus. Wir könnten das Thema ebenso gut mit dem Ausdruck "Suche nach dem Absoluten" bezeichnen. H. Peterson ist der Meinung, dass man den Begriff "nympholepsy" in diesem Gedicht durch "Don Juan Thema" ersetzen könnte. Don Juan sei ja nicht ein promiskuitiver Sinnenmensch, und die Suche nach einem unerreichbaren Ideal, verkörpert in einer Frau, sei im übrigen ein typisches Thema der Romantik gewesen. Bei Aiken wird das Thema selbstverständlich nicht in der Art der Romantiker behandelt, obwohl zweifellos noch gewisse romantische Züge darin enthalten sind, die Aiken später ausmerzen wollte:

"The Charnel Rose" in particular needed and received, severe treatment. An almost indispensable part of the general scheme of the poem, and therefore to be salvaged if at all possible, its youthful exuberance and rhetoric, its Blue Flower romanticism and Kraft-Ebing decadence... presented after thirty-three years an almost insoluble problem in surgery.¹²⁾

Unserer Meinung nach weist auch Aikens Begeisterung für Richard Strauss' Musik auf das Don Juan-Thema hin. Ein Brief an Peterson bestätigt diese Vermutung:

Originally, the idea of writing verbal symphonies occurred to me in connection with a passing passion for Richard Strauss, about 1912-1914... In 1915 then, I began my first out-and-out symphony on the theme of nympholepsy: The Charnel Rose.¹³⁾

12) CP, S. 1015.

13) SL, S. 143.

Zweifellos kannte Aiken Strauss' 1889 entstandenes Tongedicht "Don Juan". Uns scheint Petersons Vergleich deshalb einleuchtend, weil in dem berühmten, literarisch so oft verarbeiteten Thema Don Juans eigentlicher Widerpart der Tod, die Vergänglichkeit ist. Somit beinhaltet hier das Suchen nach dem Absoluten die Hoffnung, der Vergänglichkeit zu entgehen. Auch F.J. Hoffman ist der Meinung, der Aussagekern des Gedichtes sei der vergebliche Kampf gegen Tod und Vergänglichkeit. (S. 94) Die Persona von "The Charnel Rose" betrachtet sich denn auch oft im Spiegel oder im Glas, sieht sich in einer Menschenmenge reflektiert und wird damit jedesmal mit der unausweichlichen Endlichkeit ihrer Existenz konfrontiert.

Die Rose, das dominierende Symbol dieses Gedichtes, ist ein konventionelles Symbol für die Schönheit. Die Verbindung mit "Charnel" deutet hingegen auf die Vergänglichkeit hin. So versinnbildlicht "The Charnel Rose" die Antagonismen Liebe-Tod, Schönheit-Verfall. Auch die Farbe rot schliesst Liebe, Lust und Tod in sich. So taucht denn dieses Bild in folgender oder ähnlicher Form immer wieder auf:

He watched red roses drop apart
Each to disclose a charnel heart. (CP, S. 29)

Neu an diesem Gedicht ist nicht das Thema, sondern die Art und Weise der Darstellung, der Versuch, den inneren Bewusstseinsstrom einzufangen.

Aiken äusserte sich zu seinem Formversuch folgendermassen:

Symbols recur throughout like themes, sometimes unchanged, sometimes modified, but always referring to a definite idea. The attempt has been made to divest the successive emotions dealt with of all save the most typical or appropriate physical conditions, suggesting physical and temporal environment only so far as the mood naturally predicates it. Emotions, perceptions, - the image-stream in the mind which we call consciousness, - these hold the stage. (CP, S.1017)

Die Einflüsse scheinen leicht erkennbar: William James' Bild von einem "stream of thought" war hier sicher so einflussreich, dass

sich Aiken in seiner Dichtung darauf verlegte, innere Vorgänge in einer "Stream-of-Consciousness-Technik" wiederzugeben. Wir möchten darauf hinweisen, dass Aiken zu diesem Zeitpunkt diesbezüglich keine Vorgänger hatte. Dann ist natürlich auch Freuds Einfluss spürbar, Aiken weist auch selbst darauf hin:

And then the symphonies. They had the tone of the time
and they married the unlikely couple of Freud and music.¹⁴⁾

Aber nicht nur Freuds Einfluss war hier wirksam. Wir lesen im bereits erwähnten Brief an Peterson:

Freud had been influencing me since my last two years
in college; his shadow (and Ellis's too, whose six
volumes of sex studies I had read) was on the Charnel
Rose;¹⁵⁾

Unter Berücksichtigung dieses Hintergrundes, der in der Gesamtentwicklung der literarischen Strömungen sicher neu war und sowohl auf die Strömungen in der Philosophie als auch in der Psychologie zurückzuführen ist, versuchte Aiken also schon sehr früh, neue, eigene Wege zu gehen. Dass ihm dies in den folgenden "Symphonien" oft sehr viel besser gelang, will nicht besagen, dass man "The Charnel Rose" nicht als originale Leistung einstufen kann. Aiken war kritisch genug, rückblickend die Mängel zu sehen:

a little more statement and a little less implication
would have been a good thing, for it verges on the in-
vertebrate. (CP, S. 1029)

Das Strukturmuster der Symphonie erzielt in diesem Gedicht die beabsichtigte Wirkung nicht. Die Idee kommt nicht in der gewünschten Deutlichkeit zum Ausdruck. Wir müssen Jay Martin beipflichten, der sagt, man müsste das Thema deutlicher erkennen, bevor man den Variationen folgen könne. Ein Grundfehler liegt seiner Meinung nach darin, dass wir es eher mit einem "stream of consciousness" zu tun hätten.¹⁶⁾ Eines scheint sicher: zu diesem Gedicht ist das Vorwort unerlässlich.

14) Paris Review Nr. 42 (1968), S. 115.

15) SL, S. 144.

16) Jay Martin, S. 23.

Das Thema von "The Jig of Forslin" behandelt "the process of vicarious wishfulfillment". Nach der Freudschen Theorie besagt das, sich durch Tagträume eine Ersatzbefriedigung zu verschaffen. Aiken sagt, es stelle die Erforschung des seelischen und geistigen Hinterlandes dar, des Menschen Reich der unerfüllten und unerfüllbaren Träume und Illusionen. Diese würden benötigt, um in einem durch äussere Zwänge begrenzten Leben ein emotionales Gleichgewicht zu erlangen. In einem Brief an den Psychoanalytiker Grayson P. McCouch formuliert Aiken noch deutlicher, was er damit bezweckte. Er war sich wohl bewusst, dass er den Traummechanismus im Sinne der Freudschen Lehre überstrapaziert hatte, aber es ging ihm hier um etwas Umfassenderes:

What I aimed at was rather the presentation of a typical cycle of adventures, vicariously experienced, not solely as the individual would achieve them incoherently and abortively by his own imagination, but also, and preponderantly, as they would be supplied to him by society: that is, already worked up and rounded either as works of art, or as the gossip of the smoking-room, or as the smutty story. And to some extent I merely took the sum-total of this idea as an adequate theme for the musical development: an excuse for writing a poem! Which might incidentally be true, or throw light.¹⁷⁾

Damit wird unmissverständlich gesagt, dass "The Jig of Forslin" nicht als psychologische Charakterstudie zu verstehen ist. Das zeigt sich auch deutlich bei der Lektüre des Gedichtes. Die Palette der dargestellten Identifikationen wäre in dieser Form in einem einzelnen Individuum undenkbar. Es geht ja in den "symphonies", wie wir eingangs betont haben, darum, gewisse Aspekte eines allgemeinen Selbst darzustellen. Hier befasst sich Aiken ausführlich mit dem Phänomen des Seins ohne Identität. Dieses Sein, in einer Persona verkörpert, sucht seine Identität auch gar nicht, sondern behilft sich mit Ersatzbefriedigungen. Laut Aiken ist der Name Forslin "a portemanteau of the Latin words forsan and fors, a squinting word which means either chanceling or weakling".¹⁸⁾ Forslin bewegt sich fast ausschliesslich in

17) SL, S. 44.

18) CP, S. 1022, Vorwort zu "Senlin: a Biography".

fiktionalen Welten, als wären diese seine eigentliche Existenz. Sein wirkliches Leben findet gar nicht statt. Ersatzleben bestimmt den Raum. Das will besagen, dass das Ersatzleben die Gestaltung wirklichen Lebens verhindert. Im Rahmen von Forslins autistischem Denken wird sein eskapistischer Tagtraum-Mechanismus durch den kleinsten äusseren Anstoss in Bewegung gesetzt: z.B. durch eine Schlagzeile in der Zeitung, durch eine sentimentale Melodie, durch den Anblick einer hübschen Frau. Forslin schlüpft in unzählige Gestalten, durchschreitet Raum und Zeit, als hätten sie keine Grenzen. Er verkörpert im weitesten Sinne eine Existenzweise der Verfallenheit, d.h. er ist die Personifizierung eines Seins ohne Identität, die Inkarnation des Ersatzlebens selbst. Insofern muss er notgedrungen ermassen als verschwommene Gestalt erscheinen, das ist die Prämisse des Gedichtes.

"The Jig of Forslin" enthält unserer Meinung nach implizit die Kritik an einem Ersatzleben in dieser extremen Form. Das Gedicht macht deutlich, dass Forslins unzählige Identifikationen jeglichen Selbsterkenntnisprozess verhindern. Er entflieht der Wirklichkeit, um zu verhindern, sich mit der Leere seiner Existenz konfrontiert zu sehen, denn diese erschreckt ihn:

He suddenly faced his own identity,
He knew himself, grown old and tired and ill,
And saw the white spread flowing away in darkness,
Or into infinity. (CP, S. 104)

Da Forslin solche Momente nicht ertragen kann, lässt er sich immer wieder sofort in einen neuen Traum, in eine neue Identifikation gleiten. In seinem Vorwort hat Aiken die einzelnen Sätze dieser "Symphonie" in einem Programm des Erzählerischen umrissen. Damit sind die vielfältigen Identifikationsmöglichkeiten ausführlich dargelegt. Möglicherweise hat er damit bewusst versucht, die Schwächen von "The Charnel Rose" zu vermeiden. Das Thema kommt auch innerhalb des Textes deutlicher zum Ausdruck. Die Uebergänge von der Wirklichkeit ins Traumleben sind oft durch das Bild des Ertrinkens gekennzeichnet:

Let us drown then, if drown is but to change (CP, S. 56)
Let us descend in some strange sea-pool; (CP, S. 57)
Let us succumb to this soft blue wave of music: (CP, S.66)

Prolog und Epilog sind weitgehend identisch. Forslin ist am Ende des Gedichtes wieder bereit, der Wirklichkeit zu entfliehen.

"Forslin" ist die erste von Aikens "Symphonien", in der es ihm gelungen ist, seelische Zustände in einer zwar fragmentarischen, implikativen Art, aber doch verständlich und ausdrucksstark darzustellen.

In "The House of Dust", der dritten "symphony", bilden Stadt, Menschenmenge und Individuum die äusseren, kompositorischen Bilder. Aiken bezeichnet das Thema als essentiell kontrapunktisch. Es handelt sich um eine sorgfältig aufgebaute, zunehmend klarer werdende Analogie zwischen der Stadt - irgendeiner Stadt - als multizellularem Organismus und der multineutralen Beschaffenheit des menschlichen Bewusstseins. Die Bewegung geht vom Einfachen zum Komplexen, vom Physiologischen zum Psychologischen. Anstoss zu diesem Gedicht gab die Lektüre von Le Bons Studie über Massenpsychologie.¹⁹⁾

Das kollektive Bewusstsein wird im Wesenhaften, in den sich im Rhythmus der Stadt ausdrückenden Lebenskräften widerspiegelt. Komplementär zur Mobilität wird auch die Isolation des Einzelwesens und seine Kommunikationsunfähigkeit eindrücklich in den Vordergrund gestellt. Schliesslich kommt im Bild der Stadt das Phänomen der Zeit, des Wechsels und der Fluktuation zum Ausdruck.

So nimmt denn in diesem Gedicht das geheimnisvolle, hinter dem Fassaden verborgene Leben der Stadt allmählich Form an, in einem Aneinanderreihen von Einzelepisoden. Parallel dazu besteht eine durchgehende Interrelation zwischen Subjekt (Einzelfiguren) und Objekt (Stadt und amorphe Menschenmenge), die langsam deutlich wird. Sie wird deutlicher in der Art, wie die Partikel einer amorphen Masse, vergleichbar einer chemischen Substanz, miteinander verhängt sind und in einer Reaktion aufeinander wirken.

"The House of Dust" stellt eine Analogisierung von Mensch und

19) Gustave Le Bon, französischer Philosoph und Sozialwissenschaftler, wurde mit seinem Buch "La psychologie des foules" (1895) zum Begründer der Massenpsychologie.

Raum dar, von Mikrokosmos und Makrokosmos. Die Stadt ist hier nur Symbol, in keiner Weise spezifisches Milieu oder Schauplatz. Sie kann im Text nicht identifiziert werden, obwohl Houston Peterson darauf hinweist, dass Boston als Hintergrund gedient habe.²⁰⁾ Aikens Vorwort zu diesem Gedicht entstand erst 1948, ein früheres war vor der Publikation verlorengegangen. Der Autor betont, dass dieses zweite dem Sinn nach dasselbe aussage wie das frühere. Er weist vor allem darauf hin, dass das Gedicht die Theorie enthalte, die durchgängig in seinen späteren Werken zu finden sei:

namely, that in the evolution of man's consciousness, ever widening and deepening and subtilizing his awareness, and in his dedication of himself to this supreme task, man possesses all that he could possibly require in the way of a religious credo: when the half-gods go, the gods arrive: he can, if he only will, become divine.²¹⁾

Es ist immerhin interessant zu vermerken, dass diese Aussage im ersten, nicht publizierten Vorwort, das wir in Jay Martins Buch in vollem Wortlaut finden, nicht enthalten ist.²²⁾ Wir sind aber dieser Aussage sowohl in Aikens kritischen Schriften als auch in "Ushant" begegnet. Uns scheint hier der anti-religiöse Aspekt sehr deutlich impliziert. Frederic J. Hoffman meint, "The House of Dust" stelle sozusagen die Beweisführung von Aikens säkularer Weltansicht dar.²³⁾ Diese werde durchgeführt, indem Aiken den Begriff "Bewusstsein" auf einer sorgfältig ausgearbeiteten Basis von philosophischen und psychologischen Implikationen ausarbeite. Aiken ist als Persona fassbar in III, 9, wo wir in Form eines Briefes mit des Dichters Entwicklung vertraut gemacht werden. IV, 3 kann als Versuch zur Selbstenthüllung und Selbsterkenntnis verstanden werden. In dieser Sektion dominiert das Symbol des Hauses für das Selbst mit seinen vielen Türen. Es erreicht einen Höhepunkt in der Metapher des Palimpsests:

20) Houston Peterson, S. 86.

21) CP, S. 1021.

22) Jay Martin, S. 39.

23) Frederick J. Hoffman, S. 100.

The pages of our lives are blurred palimpsest:
New lines are wreathed on old lines half-erased,
And those on older still; and so forever.
The old shines through the new, and colors it.
What's new? What's old? All things have double meanings,-
all things recur. (CP, S. 185)

Das Gedicht enthält im Kern die Botschaft, dass man sein eigenes Ich erforschen müsse, wenn man Selbst und Welt erfahren will. Es enthält auch die Frage, ob und wie man den "small bright circle of our consciousness" (IV, 3) transzendieren kann, ob man in einem andern als in einem solipsistischen Sinne überhaupt "sein" kann. Wir möchten an dieser Stelle an die zwei Jahre später entstandene Rezension über Henry James verweisen (S. 62 dieser Arbeit), in der dieser "small bright circle" ausführlich behandelt wird.

Obwohl das Gestaltungsprinzip des Kontrastierens, die Verschachtelung von Themen und Motiven, das Ineinandergleiten der vielen Episoden in "The House of Dust" gekonnt durchgeführt ist, weist das Gedicht Schwächen auf. Die augenfälligste ist die Länge dieser "Symphonie", die das Erfassen der Botschaft erschwert.

In "Senlin: A Biography" geht es im Rahmen der Gesamtkonzeption des "Divine Pilgrim" erstmals um das Problem persönlicher Identität und um den Kampf des Individuums um Bewusstheit dessen, was sein Bewusstsein ausmacht.²⁴⁾ In diesem Sinne wird das Thema "Bewusstsein" aus "The House of Dust" wieder aufgenommen. Aufgenommen im Sinne einer Erweiterung der Analyse. In den drei ersten "symphonies" wurden einzelne Aspekte des Seins aufgegriffen, hier aber wird ein stellvertretendes "allgemeines Ich" porträtiert, das einerseits gewisse Züge des Dichters aus "The House of Dust" aufweist, andererseits aber auch die typischen Merkmale eines Zeitgenossen. Aiken wollte Senlin als "allgemeinen Vertreter" seiner Zeit verstanden haben: "Thus Senlin may be taken as the generic 'I' of the series that compose 'The Divine Pilgrim', the human reference upon which it rests." (CP, S. 1022)

24) CP, S. 1022, Vorwort zu "Senlin: a Biography".

Aiken fügte erst 1949 ein Vorwort bei, weil das Gedicht seiner Meinung nach weitgehend missverstanden worden sei. Darin wird nochmals verdeutlicht, dass es um das Problem der persönlichen Identität geht:

"The Basic and possibly unanswerable question who and what am I, how is it that I am I, Senlin, and not someone else?" (CP, S. 1022)

Wir finden diese Frage fast im selben Wortlaut in "Ushant" (S. 76 dieser Arbeit). In seinem Bemühen, auf diese Frage eine Antwort zu finden, entdeckt Senlin, dass er eine ganze Galerie von Menschen darstelle und kein eigentliches "Ich" besitze. Dieses Erkenntnis wird im Gedicht implizit mit Zimmer, Haus, Türe, Strasse und Stadt versinnbildlicht:

I am a room, a house, a street, a town (CP, S. 205)

Diese "Symphonie" besteht aus drei "Sätzen", die folgende Titel tragen: I "His Dark Origins", II "His Futile Preoccupations", III "His Cloudy Destiny". Dementsprechend beschäftigt sich Senlin mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ohne die gesuchte Antwort auf seine Frage zu finden. Er lebt in der zwielichtigen Zone zwischen Traum und Wirklichkeit. Dominierendes Symbol ist der Spiegel. In jedem Teil des Gedichtes erscheint Senlin klar im Spiegelbild und verschwindet dann in seinem Bewusstseinsstrom. An seine Stelle treten die Bilder, die ihn symbolisieren. In ihnen erfassen wir sein Suchen nach seiner existentiellen Substanz.

Teil I befasst sich mit der Vergangenheit. Senlin evoziert mythologische Bilder:

By a silent shore, by far distant sea,
White unicorns come gravely down to the water.
In the lilac dust they come, they are white and
stately,
Stars hang over the purple waveless sea;
a sea on which no sail was ever lifted,
Where human voice was never heard. (Cp, S. 197)

Dazwischen erscheint er wieder in seinem Garten, zündet seine Pfeife an, ist aber introspektiv in der Vergangenheit gefangen.

Er sieht die Gräber der Cleopatra und Senebtisi, die langsam, Schicht um Schicht, blossgelegt werden. Senlins Selbst ist in der Pyramide symbolisiert. In dem Augenblick, in dem das Grab bis zum Innersten offen zu Tage tritt und die Mumie in ihrer Hässlichkeit daliegt, sagt Senlin:

Princess, is this all?
Something there was we asked that is not answered.
(CP, S. 202)

Senlin fand das Gesuchte nicht in der Vergangenheit. Diese entschwindet im Nebel.

Im zweiten Teil beschäftigt sich Senlin mit der unmittelbaren Gegenwart. Er spricht von seinen wertlosen, nichtigen Beschäftigungen. Wichtig im Sinne des Kontrasts, als Teil des unendlichen Universums von Raum und Zeit. Er setzt sich selbst wieder in Bilder um: Stadt, Fels, Haus, Raum, Türe - Bilder, die wieder das Allgemeine im menschlichen Sein ausdrücken. In diesen Symbolen umfasst sein Bewusstsein die vergangenen Generationen, die in ihm enthalten sind. Im nächsten Vers löst sich die Komplexität seines "multiple life" in der Stille eines Traumes auf. Als dieser sich verflüchtigt, wird er wieder aufgeschreckt durch Impulse aus dem Dunkel seines Selbst. Er ist die Türe, durch welche er Musik in wechselnden Tonarten hört, doch kann er ihren Sinn nicht erfassen. Es gelingt ihm nicht, das Innerste zu entziffern. Trauer stellt sich ein. Dahinter die Angst und der Tod. Wieder steht Senlin vor dem Spiegel:

Is it I who stand in a question here,
Asking to know my name?
It is I; yet I know not whither I go;
Nor why; nor whence I came. (CP, S. 219)

In Teil III, "His Cloudy Destiny", betrachtet Senlin seine Zukunft. Das Thema der Einsamkeit äussert sich im Symbol der Wellen, die sich unaufhörlich an einem verlassenem Strand brechen. Senlin verschwindet endgültig aus dem Spiegelbild und unserem Blickfeld. Das Gedicht endet mit den Zeilen:

Yet we would say, this was no man at all,
But a dream we dreamed, and vividly recall;
And we are mad to walk in wind and rain
Hoping to find, somewhere, that dream again.
(CP, S. 222)

Diese vierte Symphonie scheint uns vom formalen Standpunkt aus vollkommener als die drei ersten. Das lyrische Element überwiegt. Der Uebergang zwischen Senlins Realität, seinem Verschwinden in Bildern und seinem Wiederauftauchen - alles in einem Spiegelbild - ist gekonnt dargestellt.

"The Pilgrimage of Festus" ist im Konzept breiter angelegt als "Senlin". Im "Argument" dazu bezeichnet Aiken diese "symphony" als zerebrales Abenteuer, als eine imaginäre Pilgerfahrt, deren Motiv der Wunsch des Sich-Selbst-Erkennens sei. Im Rahmen der gesamten "symphonies" handelt es sich eindeutig um diejenige mit dem ambitiösesten Inhalt.

Wie Senlin erforscht Festus - es ist naheliegend, die Verbindung zu Faustus zu vollziehen²⁵⁾ - die Welt seines Selbst. Doch gibt er sich nicht mit Illusionen zufrieden. Er will den Dingen auf den Grund gehen. Aiken bezeichnet ihn als Eroberer, der nichts mehr zu erobern habe ausser der Welt seines Selbst. So durchläuft Festus die Welt als ein besessen Suchender. Houston Peterson sieht zwei Ausgangspunkte für dieses Gedicht: F.H. Bradleys Solipsismus-Theorie und Sigmund Freud. Vom ersteren zitiert er die von Aiken im Gedicht kommentierte Definition Bradleys:

I cannot transcend experience, and experience must be my experience. From this it follows that nothing beyond my self exists; for what is experience is its states.²⁶⁾

Auch Aikens eigene Aussagen deuten in diese Richtung. So lesen wir in einem Brief an John Gould Fletcher, in dem er diesem Unverständnis vorwirft:

25) cf. Reuel Denney, S. 135, der in diesem Namen Faustus, Festung und festive vereinigt sieht.

26) Houston Peterson, S. 153.

Is it a lack of "conclusion about life" to analyze as I have done in Parts IV and V the limits of knowledge, and to select an emotional basis from which to face these limits?.....
.....
The whole poem is an essay, if you like, in epistemology.²⁷⁾

Im weiteren bezeichnet Peterson "The Pilgrimage of Festus" in Anspielung an Bunyans "Pilgrim's Progress" zutreffend als "The Progress of an amoral John Bunyan corrupted by Sigmund Freud".²⁸⁾

Eine nähere Betrachtung wird uns den Beweis der philosophischen und psychologischen Implikationen erbringen.

Festus beginnt in der Rolle Tamburlaines, d.h. ein Tamburlaine in den Gefilden der Imagination. Im Angesicht des Alters und des nahenden Todes macht er sich nochmals auf, um die Welten seines Inneren zu erobern:

And joyously into the world of himself set forward
Forgetting the long black aftermath of pain. (CP, S. 224)

Er pflanzt Bohnen und will sich dem Meditieren hingeben.²⁹⁾ Da kommt ein alter Mann, sein Schatten, sein Alter Ego, und fordert ihn auf, ihm zu folgen.

In Teil II wendet sich Festus den Frauen zu, baut sich seine Welt aus Projektionen. Er schwelgt in seinen vielfältigen Wunschträumen. Doch wieder wird er von seinem Alter Ego aufgescheucht, das ihn aus seinen Liebesabenteuern wegführen will:

"... Ah, Festus, do not forget
It is but a little way we have travelled yet
From the wretched darkness of that time!
(CP, S. 237)

27) SL, S. 80 f.

28) Houston Peterson, S. 154.

29) Es liegt nahe, hier eine Parallele zu Pythagoras und zu Thoreaus "Walden" zu sehen.

Nun wendet sich Festus in einer Art Grössenwahn der Macht zu, die für ihn keine Grenzen hat. II, 3 enthält die berühmte Sezierszene - Festus will die Essenz des Schönen ergründen, indem er eine schöne Prinzessin sezieren lässt. Damit lebt er zugleich seine sadistische Neigung aus. Er rächt sich an den Fesseln des "Ewig-Weiblichen". Houston Peterson sieht in dieser Szene eine wachsende Leidenschaft für das Analytische ausgedrückt und zieht eine Parallele zu gewissen Psychiatern.³⁰⁾ Auch Reuel Denney vertritt die Meinung, dass Erkenntnis beim Verletzen beginne.³¹⁾ Die Sezierszene sagt letztlich aus, dass es sinnlos, weil unmöglich sei, die Essenz der Dinge ergründen zu wollen. Festus wendet sich in II,4 wieder harmloseren Freuden der Macht zu, ohne jedoch Ruhe in sich selbst zu finden. Denn er ist plötzlich wieder mit dem uralten Problem der zeitlichen Grenzen seiner Existenz konfrontiert. Dem Tod kann er trotz dem Besitz aller Macht nicht entrinnen.

So wendet sich Festus den Religionen zu. Teil III trägt den Titel: "He Enters the Forest of the Departed Gods". Er hofft:

That here the gods still dwell,-
That here in the shadowy noons they walk again,
That here the body may meet an unbodied soul? ...
(CP, S. 246)

Doch auch von dort kommt die erwartete Antwort nicht. Auf sein Angebot, dass er den Göttern im Austausch der Erkenntnis, was den Menschen unsterblich mache, die Welt geben will, erhält er keine Antwort:

Ah, Jesus, Buddha, grey Confucius,
Is it as some say true,
That I shall have no comfort of you?
And is this forest but illusion...
(CP, S. 250)

Nun wendet sich Festus Mephisto zu. Dieser verwandelt sich in eine schöne Frau, und Festus glaubt, in dieser Gestalt die Antwort

30) Houston Peterson, S. 160.

31) Reuel Denney, S. 135.

auf seine Fragen zu erhalten. Doch muss er erkennen, dass auch sie entschwindet und letztlich wie die Götter nur eine Projektion war. Festus sieht sich wieder ganz allein:

It is myself alone,-
Touching with hand an ancient stone;
Summoning gods from it, - how fugitive and vain!-
(CP, S. 255)

Er erkennt sich in einem absolut solipsistischen Universum:

Ah, Festus, Festus, Festus,
How always about you, greater than the world you dream
of,
Rises immortally beyond you your own self's wall!
(CP, S. 255 f.)

In Teil IV beginnt sein bitterster Kampf. Er sieht keinen Ausweg aus diesem solipsistischen Universum.

Teil V trägt den Titel "He is a Mirror and Perceives his Vacuity". Dieser Teil besteht aus einem Dialog zwischen Festus und seinem Alter Ego. Dieses sagt ihm:

And why should we trouble ourselves with a god whom
we know not - A god whom, god willing, we never shall
know? The world is a mirror of god; and we are but
fragments. (CP, S. 266)

Am Ende steht als Erkenntnis, dass es unmöglich sei, seinem Selbst zu entfliehen, dass aber die Suche im Innern, die Suche nach Identität die einzige Möglichkeit zur Befreiung des Einzelnen aus den Zwängen einer chaotischen, zufälligen und unverständlichen Welt darstelle. Festus wendet sich wieder seinen Pflanzen und der Meditation zu. V, 2 ist identisch mit I, 1 und endet mit den Zeilen:

And joyously into the world of himself set forward
Forgetting the long black aftermath on pain.
(CP, S. 276)

Als wesentliche Erkenntnis dieses Gedichtes erscheint uns die Aussage, dass unserem Bewusstsein in dem Sinne Grenzen gesetzt sind, als es nur ein je eigenes Bewusstsein gibt. Festus und sein

Alter Ego waren zwar ausgezogen, (V,1) um das Bewusstsein als solches zu ergründen. Sie fanden nur, dass dieser Begriff eine Abstraktion darstellt. Bewusstsein ist begrenzt durch die Persönlichkeit des nach Bewusstheit Suchenden. Insofern stellt "The Pilgrimage of Festus" wirklich, wie Aiken sagt, ein Essay in Erkenntnistheorie dar.

Wie bereits erwähnt, fügte Aiken mit "Changing Mind", der Koda zur Gesamtheit der Symphonien, das spezifische, private Ich des Dichters bei. Nach seiner Aussage sollte damit die Analyse noch einen Schritt weiter geführt werden. Es sei in den "symphonies" darum gegangen, die augenscheinliche Desintegration der Seele oder des Ichs, mit der uns die moderne Psychologie konfrontiert habe, darzustellen. Dieses "spezifische Ich" wird nun in einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens und seiner Entwicklung dargestellt und porträtiert einen kleinen, aber wichtigen Ausschnitt aus einem fortlaufenden Selbstwerdungsprozess. Mit Aikens Worten: "At a specific moment in its experience, in a specific predicament: the predicament, both private and social, of the writer or artist."³²⁾ "Changing Mind" ist eine Selbstpreisgabe. Weitere Aussagen zu diesem Gedicht finden wir in einem Brief an Wilbur:

Changing Mind might interest you, however - built on a series of dreams, with simply the notion of portraying the mind in a moment of affective transition - an adjustment, symbolically, to a highly painful group of memories and recognitions. And the poem itself projected in pure symbolism, until you get to the final statement in the lyric at the end, where the major theme - death of father and mother and one's at-last-acknowledged-connection with them - comes out into the open...³³⁾

Aikens Briefwechsel mit seinen Psychoanalytiker-Freunden erweist sich immer wieder als besonders hilfreich, wenn man seine Intentionen verdeutlicht sehen möchte. "Changing Mind" käme aber ohne solche Hilfe aus. Das Gedicht ist kurz, seine Implikationen teilen sich deutlich mit. Es erfüllt nicht nur die musikalische

32) CP, S. 1024, Argument zu "The Pilgrimage of Festus".

33) SL, S. 167.

Funktion einer Koda, sondern setzt auch thematisch den logischen Schlusspunkt. Leser, die mit Aikens Werken und persönlichen Lebensdaten vertraut sind, werden in diesem Gedicht zweifelsohne mit Leichtigkeit autobiographische Elemente erkennen. Es kann hier aber nicht darum gehen, diese aufzudecken. Aiken weist ja - wie schon zitiert - im Vorwort darauf hin, dass der Protagonist "wholly anonymous" dargestellt worden sei. Diese Anonymität gewährleistet die notwendige Freiheit für eine objektive Selbstanalyse.

"Changing Mind" beinhaltet implizit wieder das Motiv der Reise. Der Protagonist wird als "Childe Roland" dargestellt. "The dark Tower" ist sein Selbst, dem er sich nähert, um es zu ergründen. Und wie in Brownings Gedicht ist der Turm zunächst etwas unbestimmt Aengstigendes, das auf seinen Bezwinger einen dunklen Zwang ausübt. Im Vordergrund steht hier jedoch nicht wie bei "Senlin" die Frage "who and what am I", sondern hier fragt ein individuelles Ich nach den Elementen, die es geformt haben. Im Verlauf dieser Selbstanalyse erweitert sich seine Erkenntnis nicht nur in bezug auf die unbewussten Inhalte seines Selbst, er legt auch ein Stück Weg zur Identitätsfindung zurück. Dies in dem Masse, als er seine Rolle als "Inheritor" akzeptieren kann. Die Frage am Schluss lautet hier: "what is it that I can be"? (CP, S. 288) Das Gedicht beginnt mit der Aufforderung, in das Dunkel der Seele einzutauchen. Wasser wird hier als Symbol verwendet, um des Dichters Unterbewusstsein und die darin enthaltenen Erinnerungen an wichtige Stationen, Menschen und Einflüsse in freier Interaktion mit der Aussenwelt fliessend darzustellen. Auch das Bild des Sezierens wird wieder verwendet:

(Alas, it is true I am dispersed thus,
Dissected out on the glass-topped table,
The tweezers picking up syllables and putting them down,
particles so small they have no colour;
I am dispersed, and yet I know
That sovereign eye, if once it glare its love,
Will reassemble me.) (CP, S. 278)

Der Protagonist sieht sich, wie Aiken im Vorwort sagte, "resolved into his constituent particles".

Das Ich von "Changing Mind" wird im ersten Teil von Narziss eingeladen, zu ihm unterzutauchen. Er wird aber zurückgerufen von Gestalten, die die vielen Gegensätzlichkeiten in ihm selbst verkörpern: die erfahrenen und die verursachten Leiden, das formende Gedankengut in Gestalt von Sokrates, Hegel, Christus und dem Vater, und darüber, immer wieder Dr. Wundt.³⁴⁾ Dieser ist unschwer als die Persona von allen Psychoanalytikern, die in Aikens Werken auftreten, zu erkennen. Es handelt sich hier um die Darstellung einer narzisstischen Ich-Krise und deren Ueberwindung. Diese stellt das erkenntnistheoretische Gegenstück zum Solipsismus dar, der in "Festus" ausführlich kommentiert wurde. Im Hinblick auf die Aussage vereinigt die "coda" die entwickelten Ideen der "symphonies" in einem persönlichen Bekenntnis. Es wird gezeigt, dass Bewussterwerden ein Prozess ist, der zutiefst verknüpft ist mit Konflikten, Desorientierung, Desintegration und Leiden. Die Reiserichtung im "Divine Pilgrim" geht vom Nichtwissen zum Wissen. Vom blinden Existieren in den drei ersten Symphonien zur Frage nach Identität in der vierten, zur eigentlichen Suche in der fünften und zur Selbstdefinition in der Koda. Die Aussage darf unseres Erachtens dahingehend interpretiert werden, dass der Mensch der modernen Zivilisation und Kultur einer immer aufmerksameren Zuwendung zu seinem Unterbewusstsein bedarf und dass die Identitätssuche stellvertretend religiöse Funktion haben kann.

Abschliessend wäre abzuwägen, ob es Aiken in den "symphonies" gelungen sei, das Akzidenzielle der eigenen Erfahrung in das Essentielle des Allgemein-Menschlichen zu transformieren. Es scheint uns, dass diese Gedichte insofern Mängel aufweisen, als jedes einzelne nur im Rahmen des Ganzen seinen Sinn voll entwickelt. Wohl stellt jedes in der inhaltlichen Schwerpunktsetzung etwas in sich Geschlossenes dar, doch tritt die Aussage

34) Wilhelm Wundt, Philosoph und Psychologe (1832 - 1920). Versuchte, in Nachfolge H. Spencers die Philosophie der Geistesgeschichte auf psychologische Grundlagen zu stellen. Besonders bekannt sind seine Werke über Völkerpsychologie. Es ist anzunehmen, dass Aiken bei der Lektüre von Freuds Werken auf Wundt gestossen ist.

erst in ihrer ganzen Deutlichkeit zutage, wenn man sie unter dem Aspekt der Gesamtidee betrachtet. C.S. Brown betont hier die Parallele zur Musik, wenn er sagt, dass mit dem Herausnehmen eines zwar in sich geschlossenen Teils sowohl diesem als auch dem Ganzen ein Verlust beigelegt werde.³⁵⁾ Hier wäre vor allem "Morning Song of Senlin" zu nennen, ein Teil der vierten "Symphonie" der oft gesondert in Anthologien zu finden ist. Zum starken Interdependenzverhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen hat sich Aiken in "Counterpoint and Implication" selbst geäußert:

(let us for convenience represent any five such simple poetic tones, each composing one separate movement to be used in a symphony, as a, b, c, d, e); but, since one is using them as parts of a larger design, one can also obtain novel effects by placing them in juxtaposition as consecutive movements, such as ab, ac, cae. For a, it is clear, if it is preceded by c and followed by e, is not quite the same as a standing alone.³⁶⁾

Es fällt in diesem Zusammenhang auch auf, wieviel Aiken in den Anmerkungen und Vorworten zu den einzelnen "symphonies" bereits erklärt und vorweggenommen hat. Dies scheint darauf hinzuweisen, dass er nicht so sicher war, dass sich seine Implikationen im Werk selbst mitteilten. Wir erinnern daran, dass er dies in seinen literaturkritischen Schriften der zwanziger Jahre gefordert hatte, und denken auch an Aikens Kritik an T.S. Eliots "The Waste Land". Allerdings dürfen wir eines nicht ausser acht lassen: es wurden nur zur ersten, zweiten und fünften "symphony" bei der Erstpublikation Vorworte beigelegt, d.h. in den Jahren 1916, 1918 und 1921. Aikens Kritik über "The Waste Land" wurde 1923 geschrieben. Dass er bei der späteren Ausgabe seiner "symphonies" unter dem Titel "The Divine Pilgrim" noch zur dritten, vierten und der "coda" Vorworte beigelegt hat, um die den einzelnen "symphonies" zugrundeliegenden Ideen zu verdeutlichen, lässt die Folgerung zu, dass es ihm in den frühen Jahren seines Schaffens noch nicht gelungen war, seine hochgesteckten Ziele zu verwirklichen.

35) C.S. Brown, S. 98.

36) CP, S. 1027.

So möchten wir abschliessend festhalten, dass "The Divine Pilgrim" ein nur teilweise gelungenes Werk ist. Nebst den bereits aufgeführten Schwächen müssen wir in Hinssicht auf den formalen Aspekt beifügen, dass zwar mit der musikalischen Struktur einerseits der intendierte Effekt, durch häufige Wiederholung und Variation von Themen die Idee des Ganzen zu verdeutlichen, zumindest teilweise erreicht wird. Andererseits entstand dadurch aber eine gewisse Monotonie, was bei zuviel Wiederholung bei Gedichten von solcher Länge kaum zu vermeiden ist. Als positiv ist hingegen sicherlich zu bewerten, dass mit jeder weiteren "symphony" die Ausdrucksmittel differenzierter gehandhabt werden. Darin zeigt sich Aikens schon früh vorhandenes unermüdliches Bestreben, die innere Beziehung zwischen Form und Inhalt als Einheit zu gestalten.

14. "The Soldier"

Die zentrale Gestalt aus "The Soldier" ist dem altenglischen Gedicht "Widsith" (im "Exeter Book" enthalten) entnommen. Mittels dieser legendären Figur, die von ihren Reisen durch viele Lande und Kriege als fahrender Sänger erzählt, beschäftigt sich Aiken mit den Kriegen der Menschheit. Das Entstehungsdatum 1944 lässt darauf schließen, dass hier auch Einflüsse der Gegenwartssituation des Zweiten Weltkrieges mitgespielt haben. Dennoch passt dieses Gedicht keineswegs in die Kategorie der "war poetry". Wir haben schon im Kapitel über "Ushant" darauf hingewiesen, dass sich Aiken bemerkenswert wenig mit zeitgenössischen politischen oder gesellschaftlichen Fragen beschäftigt hat. Insofern hätte er hier eine Ausnahme gemacht. Dies ist jedoch nicht anzunehmen. Wir lesen in einer seiner Rezensionen über Dichter des Ersten Weltkrieges:

What immediately suggests itself is that as war is hideously and predominately real, an affair of overwhelming sinister and ugly forces, it can only be embodied successfully (with exceptions) in an art which is realistic, or psycho-realistic.¹⁾

In diesem Sinn ist "The Soldier" nicht zu der Kategorie von Kriegsgedichten zu zählen, die sich mit den unmittelbaren Leiden und Schrecken des Krieges beschäftigen. Es geht hier wieder ganz deutlich um Aikens zentrales Thema: die Entwicklung des Bewusstseins. Und wenn Anklänge an Aktuelles vorhanden sind, dann nur, um aufzuzeigen, dass sein Thema zeitlos-aktuell ist. In einem Brief an Malcolm Lowry äussert er sich etwas verärgert:

I was grateful for your letter about my tin soldier. He had a poor press, on the whole, and a stupid one, I thought - so few saw that the real theme was the evolution of consciousness, with the soldier as incidental to it, and the socratic gnothi seauton as its core.²⁾

1) Scepticisms: Notes on Contemporary Poetry. (New York: Knopf 1919), S. 222.

2) SL, S. 264.

Was hier als Novum auffällt, ist ein ziemlich ausführlicher Anmerkungsapparat. Dies mag erstaunen, hat doch Aiken dies bei T.S. Eliot (cf. S. 52 dieser Arbeit) - allerdings zwanzig Jahre früher - kritisiert. In diesem Anmerkungsapparat werden die zahlreichen Anspielungen auf antike und altenglische Literatur, die vielen historischen Persönlichkeiten sowie die Quellen aus aktuellen Zeitungsberichten aufgeschlüsselt.

Das Gedicht wirkt durch einen ganzheitlichen Sinn, durch seine Idee. Jay Martin meint, es sei ein Versuch, die Interpretation der gesamten Kultur in einem einzigen Bild darzustellen.³⁾ Im Gegensatz zu vielen anderen Gedichten Aikens weise es eine zentripetale Bewegung auf, wie das wenig später entstandene Gedicht "The Kid": die Bewegung führe von den äusseren Aspekten des Krieges auf den Kern zu, nämlich zur Aussage, dass auch Krieg und Kampf im Inneren des Menschen notwendig seien, um dem Ziel des Sich-Selbst-Erkennens näher zu kommen.

Aiken stellt hier die Geschichte der Menschheit als die Geschichte ihrer Kriege dar, ihren heroischen Kämpfen, in inneren und äusseren Kriegen das zu schaffen, was wir mit dem Begriff Kultur bezeichnen. So wird hier - um wieder Jay Martin zu zitieren - eine doppelte "Great-Circle Voyage" dargestellt, nach Aussen und nach Innen. Widsith, der wandernde Sänger, tritt hier als symbolische Figur in immer neuen Formen auf. Er verkörpert den Wechsel im Aeusseren des Lebens und die Evolution des Bewusstseins im Innern des Menschen.

Formal besteht das Gedicht aus sechs ganz verschieden aufgebauten Teilen, verschieden in Versmass und Länge. Im Gegensatz zu den "symphonies" tritt hier das narrativ-dramatische Element zugunsten eines eher lyrischen Tones zurück. Die Überschriften der einzelnen Teile deuten die Thematik des Wechsels und Fortschritts an und bezeichnen die verschiedenen Stationen der Figur des unbekannten Soldaten, der sich mit der Entwicklung der Kultur wandelt und doch immer derselbe bleibt: ein Kämpfer.

3) Jay Martin, S. 180.

Im ersten Teil, "The Seasons", wird Widsith, "the tale bearer" mit dem Wind, "the breathless voyager and tale-teller", den Jahreszeiten und den Zugvögeln gleichgesetzt, die alle das Prinzip der immerwährenden Veränderung vergegenwärtigen. Die Bewegungen des Windes werden mit den Jahreszeiten verglichen, diese wiederum in ihrem Wechsel mit den Kriegen und dem Lauf des menschlichen Lebens allgemein in Zusammenhang gebracht. Räumlich wird im Bild der Jahreszeiten und der Zugvögel der Bogen um den ganzen Erdkreis gespannt. Zeitlich werden sie mit den verschiedenen Erdzeitaltern und Epochen in Verbindung gebracht:

The seasons, yes: for warrior and windflower alike:
for death and birth: for warfare of good and evil.
Dark is our past, secret and dark our future:
army struggles with army: only the maker
knows how the soul shall fare. (CP, S. 816)

In einem letzten, eindrücklichen Bild wird der menschliche Geist miteinbezogen und als etwas vom Wechsel der Jahreszeiten Unabhängiges dargestellt:

For the spirit admits no seasons:
to itself it admits no seasons. Dying or living,
deathless or momentary, invisible, indivisible,
the petal in water, the metal in flame,
under the hammerstroke of sunlight it changes its name:
yet, moving with the moving seasons, is always the same.
(CP, S. 817)

Diese letzten Zeilen vergegenwärtigen eindrücklich, dass der Geist als Potential unvergänglich ist: vergänglich zwar im einzelnen Individuum, entwickelt er sich mit der Menschheitsgeschichte und formt sie.

Im zweiten Teil, der mit "The Migrants" bezeichnet wird, geht es um die vielen erzwungenen Wanderungen der Menschheit, von den frühen Anfängen bis in die Gegenwart. Es geht um die oft unumgängliche Notwendigkeit, einen vertrauten Ort verlassen und einen Neuanfang in der Fremde wagen zu müssen.

Zeitlich ist der Bogen wieder weit gespannt: von den Höhlenbewohnern bis zu den Auswanderern von der alten in die "neue Welt". Gleichzeitig wird die vordergründige Aussage des Gedichtes erst-

mals explizit gemacht: der Mensch wird als Soldat aufgefasst und demzufolge die Menschheitsgeschichte als die seiner Kriege:

Over and over:
from age to age, from generation to generation:
man the unconquerable: you yourself: man the soldier.
(CP, S. 818)

"Man the unconquerable" nimmt hier Bezug auf Teil I, wo der Geist in seinem "striving for shape" auch als unbezwingbar bezeichnet wird. Nicht nur werden Krieg und Tod mit der Menschheitsgeschichte gleichgesetzt, sondern der Krieg wird als dasjenige bezeichnet, welches zerstöre, was dem Fortschritt im Wege stehe, und gleichzeitig dasjenige bewahre, was ihm diene. Dies ist unseres Erachtens jedoch eindeutig als Ironisierung zu verstehen, darauf deuten die Anführungszeichen hin:

war winnows nations. Saves or destroys. Destroys
"that which opposes progress". Saves and extends
"that which advances progress". Casts aside
"that which is contrary to civilization". (CP, S. 820)

Im dritten und kürzesten Teil, "Antiphon of the Dead Soldiers", deutet Aiken seine Auffassung von der Welt als einem chaotischen Ganzen an, hebt aber nicht nur die negativen Aspekte hervor, sondern sieht dies auch als Möglichkeit einer ewig wiederkehrenden Erneuerung:

tremendous before space, tremendous before man,
infinite in its terribleness, infinite in its splendour,
magnificent pour of atoms we call the shape
the cry of form and the wail of substance:
footfall of substance and whisper of shadow
in the depth of the water and the twining of vine and
rhyme
in the building of the flower the dissolving of the rock
alike in the mortal majesty of the heart and the clock:
(CP, S. 821)

Die drei ersten Verse beschwören das Chaos herauf. Dies wird verstärkt durch jeweilige Repetition und Variation der ersten Zeilen. Mit der letzten Zeile von Vers drei wird die Nichtigkeit des Menschen in diesem ungeheuren unendlichen Raum gezeichnet:

How can we mark this map of chaos with broken pins: (CP, S.821)
Der vierte Teil, "The Wars" besteht aus einem Dialog zwischen zwei Soldaten. Einer davon verdeutlicht die Aussage des Gedichtes: "history of war is the history of mankind", indem er eine Reihe bekannter Feldherren aufzählt: Cyrus, Achilles, Caesar, Alexander, Attila, Gustav Adolf, Napoleon. Er fügt dem bei, dass sich auch die Kampftechniken im Laufe der Geschichte ständig verbessert hätten, mit der gleichzeitigen Implikation, dass trotz dieser Verbesserungen die Situation des einfachen Soldaten stets die gleiche geblieben sei:

the world is a tomb for the soldier
and what the stones say, no matter, it's always the
same. (CP, S. 826)

Einige Zeilen weiter lesen wir:

It's the infantry always that does the dying.

Damit ist zugleich auch eine Glorifizierung der Front angedeutet: die Tapfersten befinden sich an der Front. Wenn diese einbricht, fällt die Armee zusammen.

Offensichtlich wird hier wieder dieselbe Technik angewendet wie in Teil I, indem nämlich durch das Aufzählen von Namen aus verschiedenen Epochen und weitauseinanderliegenden Schlachtfeldern eine räumliche und zeitliche Verknappung erzielt und zugleich das zentrale Problem als zeitlos dargestellt wird.

Dann wird unmittelbar auf die Gegenwart Bezug genommen; auf die Masse der einfachen Soldaten im Zweiten Weltkrieg: the Smiths and the Jones. Der Dialog verknappt sich immer mehr:

2

Ten years -

1

- or a thousand.

2

Who were they?

1

And what were their names?

2

ourselves.

1

The infantry.

2

Who do all the dying.

1

Yes, it's the infantry always that does all the dying. (CP, S. 833 f.)

Da tritt Widsith in Form einer unbekannten Figur auf und fordert die Soldaten auf, den Kampf nicht aufzugeben:

who wishes to live,
let him strive to conquer; for the conqueror lives,
but the conquered die. (CP, S. 836 f.)

Damit wird implizit auf den Kampf auf geistiger Ebene verwiesen.

Beim fünften Teil mit dem Titel "The Outpost" handelt es sich um ein kurzes Interludium, das im Kern die Botschaft für die "Soldaten" enthält:

past and future become you and die. (CP, S. 839)

Im sechsten und letzten Teil, "The Unknown Soldier", verwendet Aiken erneut die Technik des Nebeneinanderstellens von weitaus-einanderliegenden räumlichen und zeitlichen Ereignissen. Erneut lautet die Aussage, dass der einfache Soldat zwar den wesentlichsten Beitrag zum Kampf liefere, sein Name aber unbekannt bleibe. Bildlich setzt er dies parallel zu einem in der bildenden Kunst und in der Literatur oft verwendeten Motiv: der unbekannten Toten aus der Seine, und kommt anhand dieses Bildes zum Kern seiner Aussage:

can we call her unknown
who was not unknown to herself? (CP, S. 839)

Gleich anschliessend wird der unbekannte Soldat mit dieser Toten gleichgesetzt:

And you, the soldier:
you who are dead: is it not so with you?
Love: devotion: sacrifice: death: can we call you
unknown,
you, who knew what you did? The soldier is crystal:
crystal of man: clear heart, clear duty, clear purpose.
No soldier can be unknown. Only he is unknown
who is unknown to himself. (CP, S. 840)

Es wird auch wieder die Zeile aus "The Migrants" aufgenommen:

man the unconquerable; you yourself:
man the soldier. (CP, S. 840)

Die Parallele Mensch-Soldat, beide in einem Kampf, den es auszufechten gilt, wird nun verdeutlicht in der Aufforderung, der Soldat solle auch jener Helden gedenken, die ihre Tapferkeit auf dem geistigen Schlachtfeld bewiesen, jenen, die wir alle selber sein können:

in another and deadliere warfare, the war of spirit,
the war that wars beyond itself. Shall we justify war?
(CP, S. 840)

In drei Anspielungen, (S. 841/42) die im Anmerkungsapparat erläutert werden, verweist Aiken auf drei Helden des geistigen Schlachtfeldes: Sokrates, Keats und Beethoven.⁴⁾ Damit ist Aikens Thema in aller Deutlichkeit dargelegt: Im inneren Kampf sind Bewusstheit und Liebe die Mittel, durch die der Einzelne sowohl seinen Beitrag zur Selbstverwirklichung leistet, als auch im grösseren Rahmen als Mitschaffender an der menschlichen Kultur wirkt.

4) Einschränkend muss jedoch gesagt werden, dass diese drei Anspielungen zwar dem Sinne nach verständlich sind, dass jedoch ohne den Anmerkungsapparat kaum ersichtlich wäre, auf welche Personen und Äusserungen sich Aiken hier bezieht.

15. "The Kid"

Im 1947 entstandenen Gedicht "The Kid" ist nun jenes Thema gestaltet, von dem bereits in "Ushant" ausführlich die Rede war und das Aiken in seinem Roman "A Heart for the Gods of Mexico"¹⁾ miteinzubeziehen versuchte - ohne Erfolg, wie sich zeigte. In "Ushant" beschreibt Aiken ausführlich die Faszination, die die Figur Blackstones auf ihn ausgeübt hatte, und wie lange er nach einer adäquaten Form für die literarische Gestaltung seines Themas suchen musste. In seinem Aufsatz "Literature in Massachusetts" (1937)²⁾ finden wir diese Figur erstmals ausführlich beschrieben und als Vorgänger jener geistigen Komponente bezeichnet, die sich später als ein charakteristisches Merkmal der amerikanischen Literatur entwickelte: "that particular searching of the conscience and the soul, and of the soul's relationship to the infinite, ..." ³⁾

Der unendliche Raum der Wildnis und das Problem der "Frontier" stellen eine zentrale Kategorie in der amerikanischen Literatur dar, für die es in der europäischen kaum eine Parallele gibt. Das Frontiererlebnis resultierte aus der Flucht aus historischen und gesellschaftlichen Zwängen der alten Welt und nahm seinen unumgänglichen Fortgang in der Flucht aus den neu erschaffenen - nicht minder rigorosen - Zwängen der ersten Siedlergesellschaft.

Wildnis und Zivilisation bilden eine Dichotomie, die ein Paradoxon enthält. Die "Frontier" verkörperte immer schon den Berührungspunkt dazwischen. Sie vereint gleichzeitig den Vorzug der Freiheit und die Notwendigkeit einer Neugestaltung in sich. Die Etablierung einer Grenze impliziert aber zugleich deren Ueberwindung,

1) Da den beiden Werken "The Kid" und "A Heart for the Gods of Mexico" dasselbe Thema zugrunde liegt, verzichten wir darauf, letzteres in unsere Untersuchung miteinzubeziehen. Aiken konnte sich das Misslingen des Romans später kaum verzeihen. Wir lesen in "Ushant": "And could there ever possibly have been an adventure so vivid, so unique, which had been put, by a would-be author, to so poor purpose -? For, of all D.'s many failures, this had been the most lamentable". (S. 340)

2) CC, S. 82 ff.

3) Ebenda, S. 83.

solange es jenseits Neuland gibt. Es liegt nahe, die Doppelgerichtetheit der Frontier zur Natur und Zivilisation parallel auf der Ebene des "inneren" Lebens zu sehen, sie besteht in den Schichten der Seele, zwischen Unbewusstem und Bewusstem.

In der Beziehung der historisch belegbaren Frontierbewegungen und ihrer Mythisierung in der amerikanischen Literatur verknüpfen sich viele Komponenten: individuelle, soziale, moralisch-religiöse. Des weiteren sind eine Reihe von archetypischen Vorstellungsmustern damit verknüpft, die natürlich über die amerikanische Sondererfahrung hinausreichen. Es ist verständlich, dass all diese verschiedenen Komponenten auf vielfache Weise zur literarischen und symbolischen Darstellungsweise reizen. Wir begegnen ihnen in der amerikanischen Literatur in unendlich vielen Varianten.⁴⁾

Für Conrad Aiken ist es bezeichnend, dass es ihm erst gelang, das Frontiererlebnis mit all seinen Implikationen zu gestalten, als er sich innerlich mit seiner Heimat identifizieren konnte. Dann war es ihm möglich, Amerika in die seiner Dichtung verfügbare Erfahrung zu absorbieren und darüber hinaus zu erkennen, was für ein Potential in dieser Frontierbewegung lag. Einer Bewegung, die erst den Anfang einer Zivilisation bedeutete und noch keine Züge von Dekadenz aufwies, sondern sich vielmehr im Zustand des Sich-Selbst-Konstituierens befand:

Could it turn out to be anything less than suicidal, spiritually and morally, if one were to abandon this for the outworn refinements, the tarnished subtleties and snobisms of a society which was visibly dying on its feet, and from which one's ancestors had come away precisely for that reason? Was it for nothing that William Blackstone had left the banks of the Cam for those of the Charles, to be alone with his books, and the Indians, and his own concepts of goodness and truth, and above all for his own invention of freedom and innocence - freedom from the enslaving bonds of society, and hierarchy in society?⁵⁾

4) cf. folgende Werke:

R. Slotkin, Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860, Wesleyan Univ. Press, 1970.
H.N. Smith, Virgin Land: the American West as Symbol and Myth. Harvard Univ. Press, 1950.

5) Ushant, S. 137.

Dem Gedicht ist eine "author's note" beigelegt, die den historischen Hintergrund und die Vorlage erläutert. In einem Anmerkungsapparat wird auf die literarischen Quellen verwiesen. Insbesondere enthält er längere Ausführungen zu Teil V, in der die Leiden der Quäkerfamilie Southwick heraufbeschworen werden, die von den Puritanern verfolgt und gefoltert wurde und auf elendigliche Weise umkam. Dieser Anmerkungsapparat ist für einen mit der amerikanischen Geschichte und Literatur nicht vertrauten Leser notwendig. Im übrigen bekundet Aiken seine Intention, eine Geistesgeschichte Amerikas darzustellen mit dem "Kid" als symbolischem Helden und der Figur Blackstones als Prototyp all jener Amerikaner, die einerseits äusserlich nach Freiheit und Privatheit im offenen Raum der Wildnis suchten, und auch all jener, die andererseits in den dunklen Reichen der Seele darum kämpften.⁶⁾ Ueberdies sind die einzelnen Teile des Gedichtes mit Marginalien versehen, die der Verdeutlichung der Allusionen dienen. Damit ist der Interpretationsansatz auch zu diesem Gedicht bereits vorgegeben.

Formal besteht "The Kid" aus acht Einzelteilen, deren Ueberschriften das Thema andeuten. Im Prolog wird die Figur Blackstones heraufbeschworen. Zum formalen Aspekt äussert sich Aiken wie folgt:

"The Kid" is light in tone, dares a little to be fun and - -eschews the portentous, declines to be rigid or pseudo-intellectual or Kirkegaardien or solemn, cuts corners, simplifies, and rollicks its way in care-free octosyllabic couplets as apparently innocent as a backwoods ballad!⁷⁾

Im ersten Teil, "The Witness", ersteht die legendäre Figur von "Billy the Kid". Von unstillbarem Freiheitsdrang besessen, verkörpert er das Gesetzlose. Er reitet durch die Wildnis, Richtung Westen, den Indianern folgend:

I come from heaven and to heaven I'll go,
but what's in between I'm a-wantin' to know.
(CP, S. 847)

6) SL, S. 272, 274.

7) SL, S. 276.

So führen Prolog und Teil I das Prinzip des Freiheitsdrangs und der Suche in zwei scheinbar antagonistischen Figuren ein. Der Gegensatz und zugleich die Synthese der "inner" und "outer" Frontier sind damit klar umrissen. Synthese deshalb, weil die Gegensätzlichkeit nur in den verschiedenen Territorien liegt. Die Bewegung aber geht in dieselbe Richtung, das Ziel liegt im Vordringen zum Unerforschten. Die Motivation liegt im Bedürfnis, dem Zwang zu entkommen, Freiheit und mehr Bewusstheit zu erlangen.

Teil II, "The Land" evoziert die Schönheit der noch unberührten Natur in der Wildnis, und in Teil III "The First Vision" kommt Blackstone als erster, sich in dieser Wildnis einzurichten. Nicht um materiell Besitz zu ergreifen, sondern um hier die private Sphäre zu finden, die ihm erlaubt, sich ungestört in sein Selbst zu vertiefen:

What should I want but bookes on shelf -
these few I have - and that dark selfe
that poures within me, a chartless sea,
where every landfall is named for Thee?
(CP, S. 851)

Diese Art der Eroberung wird als gleichsam ideal dargestellt:

Here, to be first, is not to find:
Here, to be first, is the first mind.
Here, to be first, is not to claim,
but to give lonely truth a name.
(CP, S. 850)

Doch bald folgten die neu Hinzugezogenen, die all jene Zwänge verkörperten, denen Blackstone sich hatte entziehen wollen. So zog er weiter, bis seine Spuren sich im Nichts verloren.

Teil IV ist mit "Second Vision: The Ambiguity" und Teil V "The Martyrdom" bezeichnet. Diese beiden Teile stehen komplementär zueinander in Beziehung. In IV steht Anne Bradstreet, Amerikas erste Dichterin, im Zentrum. Bezugnehmend auf ihr Gedicht "The Flesh and the Spirit" wird über die innere und die äussere Freiheit argumentiert. Im Kommentar zum Gedicht bemerkt Aiken, dass Anne Bradstreet die Ehefrau des ersten Gouverneurs von Massachusetts gewesen sei - jenes Gouverneurs, der nicht ohne Schuld an

der Verfolgung der Quäker war. Diese wird in Teil V am Beispiel der Familie Southwick eindrücklich illustriert. Diese Familie steht stellvertretend für viele andere, die sich wiederum gegen neue Zwänge und Dogmen wehren mussten und bereit waren, für ihre religiöse Freiheit - und auch Freiheit im weitesten Sinne - zu sterben.

Teil VI, "The Kid", evoziert all jene Figuren und Gestalten, die sich in ihm symbolisch vereinen lassen. Und zwar wird hier die ganze Skala jener Eroberer heraufbeschworen, die sich durch einen positiven Freiheitswillen auszeichneten. In der ersten Untersektion werden eher die intellektuellen Aspekte dieses Freiheitswillens hervorgehoben, wie sie durch Männer wie Crèvecoeur, Audubon, Thoreau und andere verkörpert wurden. In der zweiten ist von den rauen Frontiersmännern die Rede, die auf den Spuren Daniel Boones und Blackstones westwärts zogen: In dieser Untersektion sind die Figuren von Billy the Kid und Kit Carson miteinander verschmolzen und bedeuten für Aiken offensichtlich ein durchwegs positives Prinzip. Das geht aus seiner "author's note" hervor, wo er betont, dass sie alle Blackstones Enkel seien: "Daniel Boone und Johnny Appleseed were his grand-children. But so too were Thoreau and Melville and Henry Adams. And the outlaws, the lone wolves, the lost souls, - yes, these as well."⁸⁾ Damit ist wieder die Synthese der oben angeführten Gegensätzlichkeiten betont.

In Teil VII, "The Awakening", wird sich Amerika selbst als Nation bewusst, die äussersten Grenzen der "Frontier" sind erreicht, doch wird suggestiv angedeutet, dass es noch unendliche Weiten von "spiritual wilderness" zu erobern gilt.

Im letzten Teil, "The Last Vision", kehrt sich die Bewegungsrichtung von Westen und Süden wieder nach Norden und Osten. Impliziert wird mit dieser Richtungsänderung die Notwendigkeit, sich in sich selbst, in die Tiefen der Seele zu begeben. "The Kid" ändert seinen Namen und wird Melville:

8) CP, S. 1039.

He changed his name: Ahab became:
Ahab, and Ishmael, but the Kid just the same:
.....
From the west returning, and the axe let be,
he turned, returning, to his mother, the sea:
islands, the foreshore, a gale in the Sound,
packets and whalers to the far east bound:
(CP, S. 860)

Abschliessend - und im Vergleich zum Roman "A Heart for the Gods of Mexico" - lässt sich sagen, dass Aikens Thema in diesem Gedicht künstlerisch wirksamer und vertieft gestaltet wurde.

V. SCHLUSSBEMERKUNGEN

Wir sind am Ende unserer Betrachtung angelangt. Unsere Absicht, Aikens zentrale Thematik anhand von einigen ausgewählten Werken zu beleuchten, führte uns vorgängig dazu, Lebensdaten und damit wichtige Einflüsse, die auf Aiken einwirkten, sowie die in seinen literaturkritischen Schriften dargelegten Ansichten aufzuzeigen. Dies schien uns als Voraussetzung wichtig, um eine Verbindung zwischen Text und Struktur in der Entwicklung seiner Werke herstellen zu können. Wir glauben, dass die Bedeutung des literarischen Werkes in erster Linie in diesem selbst liegt, bei aller gebührenden Berücksichtigung, nicht etwa in der Biographie des Autors. Ein literarisches Werk ist ja nicht bloss Verarbeitung psychischer oder sozialer Erlebnisse. Es hat, wenn es als solches gelten soll, einen weiter gespannten Zusammenhang, eine Kontinuität. Dennoch erwies sich unsere "pluralistische" Betrachtungsweise unseres Erachtens als besonders hilfreich, Aikens Zielrichtung besser verstehen zu können. Wie wir es zu Beginn dieser Arbeit vertreten haben, sollte man Aikens Werk als "work in progress" verstehen. Als solches muss es in Kauf nehmen, in seinen Ausgangspunkten immer wieder in Frage gestellt zu werden. Wir glauben, in unserer Untersuchung gezeigt zu haben, dass es sich in diesem Sinne bei Aiken um ein existentielles Schreiben handelt. Ein Schreiben, bei dem der Autor immer wieder von neuem bereit ist, sich selber in Frage zu stellen. Leben und Schreiben sind eine untrennbare Einheit. Aiken suchte seine dichterische Welt in der eigenen Realität. Seine Figuren kennen alle die Introspektion, die ihn persönlich auszeichnet, ohne dass er uns in den Werken selbst vordergründig entgegentritt. Wir haben den persönlichen Hintergrund Aikens deshalb so ausführlich dargestellt, weil damit einerseits den Gegebenheiten eines Schaffens wie des seinen besser Rechnung getragen werden konnte, anderseits der informative Teil seiner vielschichtigen Autobiographie "Ushant" transparenter wurde und so für die thematische und formale Interpretation mehr Raum liess. In einem zweiten Schritt wandten wir uns dem umfangreichsten Teil unserer Untersuchung zu, nämlich

dem Interpretationsversuch derjenigen Werke, die das Reisemotiv als symbolischen Leitfaden enthalten. Das Symbol der Reise ist, wie wir aufzuzeigen versucht haben, zu Aikens persönlichstem Inspirationsmedium für seine "Sucher" geworden. Unsere sowohl auf inhaltliche als auch auf formalästhetische Aspekte ausgerichteten Interpretationsversuche haben ergeben, dass Aikens Werk in hohem Masse Kohärenz aufweist, wenn wir diese beiden Aspekte im grösseren Zusammenhang des Gesamtwerkes betrachten und sie zu seinen Theorien in Bezug stellen. Es lassen sich thematische und formale Querverbindungen durch das ganze Werk nachweisen.

Aikens Werke scheinen sich - das zeigt sich in den z.T. widersprüchlichen Kritiken - einer Klassifizierung weitgehend zu entziehen, da sich die verschiedenartigsten literarischen, psychologischen und philosophischen Einflüsse darin finden lassen.¹⁾ Es scheint uns wichtig, hier mit aller Deutlichkeit festzuhalten, dass der Grund hierfür in Aikens "Eklektizismus" liegt. Nicht nur hat er selbst in bezug auf seine künstlerischen Gestaltungsprinzipien von einem "Methodeneklektizismus" gesprochen²⁾ -, sondern, das scheint aus unseren Untersuchungen hervorgegangen zu sein, es lässt sich ein solcher auch in seiner "einzelgängerischen" Denkart nachweisen. So ist es unmöglich, Aiken einer spezifischen psychologischen oder philosophischen Richtung eindeutig zuzuordnen. Sein Eklektizismus ist aber unübersehbar. Aiken hat sich mit verschiedenen philosophischen und psychologischen Theorien eingehend auseinandergesetzt und das für ihn Brauchbare daraus gezogen. Ebenso hat er - das können wir seinen kritischen Schriften entnehmen - die konventionellen literarischen Formen auf ihre Brauchbarkeit überprüft und versucht, neue Formen der literarischen Kommunikation zu konstruieren. Unsere Arbeit wollte Aikens Sicht, Aikens Denk-Horizont, die Art und Weise, wie diese in seinen Werken künstlerisch geformt wurden, klären. Es zeigte sich dabei, dass das "Gnauthi Seauton", das "Sich-Selbst-Erkennen" für Aiken eine Besessenheit war. In solcher Weise immer

1) Sogar die wenigen ausführlichen allgemeinen Studien von Frederick J. Hoffman, Jay Martin und Reuel Denney lassen sich nicht auf einen Nenner bringen.

2) CP, S. 1018.

wieder mit dem selben Grundproblem ringend, nach adäquater Sprache, nach neuen Ausdrucksmitteln suchend, schreibt keiner, der nicht vom Thema selbst getrieben würde. Aiken ist ein Autor, der die intellektuelle Schärfe aufbrachte, seine eigene innere Zerrissenheit und Unsicherheit zum Fundament eines permanenten Reflexionsprozesses zu machen. Dieser Prozess war die Grundbedingung seines Schaffens. Als Ausgangspunkt steht als erstes die Frage nach dem Sinn des Seins, dann die Erfahrung des persönlichen Seins und die Transzendenz persönlicher Erfahrung in künstlerischer Gestaltung. So verweist Aikens Werk ständig auf die Grundfragen des Menschseins. Im Zentrum des Werkes steht die erlebende Person. Damit rückt bei Aiken das Erleben als primäres Phänomen in den Mittelpunkt. Es kommt hier nicht zuletzt auch ein zutiefst ethisches Anliegen zum Ausdruck.

Rückblickend stellen wir fest, dass Aikens oben genannte Besessenheit ihre Wurzeln einerseits im persönlichen Bereich hat, andererseits aber in den verschiedenartigen geistigen Strömungen seiner Zeit liegt, wobei vor allem die Psychologie den entscheidendsten Anstoss gegeben haben dürfte.

Wenn wir nun die Elemente betrachten, die wir mit einer "existentialistischen" Weltanschauung bezeichnen möchten, dann zeigt sich folgendes: Aikens Werk zeigt den Menschen als einen in ein multiples, sich ständig veränderndes Universum geworfenen. Leben wird zur Irrfahrt durch eine chaotische Weltszenarie, die ihn sich selbst entfremden lässt. Verlust der herkömmlichen Ordnung scheint einen nicht zu überbrückenden Abgrund zwischen Welt und Individuum geschaffen zu haben. Der Versuch, Ziel und Sinn des Lebens zu definieren, stösst an unüberbrückbare Grenzen. Bei Aiken ist ein christlich-tröstliches Ueberleben von vornherein undenkbar. Der Sinn des Seins muss aus sich selber geschaffen werden. Wir erinnern daran, dass Festus in keiner der grossen Religionen je eine Antwort auf seine Fragen gefunden hat. J.W. Beach meint in bezug auf Aikens "Preludes", die sich wohl formal, doch nicht inhaltlich von den von uns untersuchten Werken unterscheiden:

In this powerful set of poems we have, so far as I know, the most thoroughgoing elimination of supernatural religion from our Weltanschauung that has ever

been undertaken. Aiken seems to me to have eliminated from his vision of the world every last shred of ethical meaning; he has denied reality of any valid kind to our ideas of goodness and badness either in the brute universe or in ourselves, and landed in the strictest materialism and even nihilism.³⁾

Wir möchten in unseren Schlussfolgerungen nicht so weit gehen, Aiken eine nihilistische Weltansicht zu unterschieben, denn letztlich bekennt er sich zu einer positiven Weltschau, indem er das "Gnauthi Seauton" als den zu schaffenden Sinn unseres Seins postuliert. Dieses Bekenntnis äussert sich meist in der zentralen Figur der Prosawerke oder in den allgemeiner gehaltenen Grundideen seiner Gedichte. Aiken kommt dabei immer wieder auf das empirische und gleichzeitig transzendente Ich zurück. Es ist die ontologische Grundsituation des Menschen, in diesem Ich verharren zu müssen, es sei denn, er sei gläubig in irgendeinem Sinn. Doch scheint es einen Ausweg aus dieser Verstrickung zu geben. Man könnte es Selbstaufgabe nennen, die dann real wird, wenn dem Ich in seiner Vereinzelung ein Du sich eröffnet. Wird das nicht erreicht, dann steht die Einsamkeit an der Grenze des Solipsismus. Man kann Aiken aber nicht als eigentlichen Solipsisten bezeichnen. Stets strebt er an, Aufklärer zu sein und durch seine Werke im Leser einen Selbsterkenntnis- und Selbsterfahrungsprozess auszulösen. Im Zentrum stehen immer Streben nach Identitätssuche und Ich-Transzendenz. In diesem Sinne weist Aikens Werk eindeutig Affinitäten mit der durch den Existentialismus geprägten Literatur auf, indem er den Menschen als ein zufällig in die Welt geworfenes Wesen zeichnet, ein Wesen, das aber die Freiheit besitzt, sich selbst einen Sinn zu geben.

Wir möchten die Elemente von Aikens Weltschau nochmals kurz zusammenfassen: Seine ausführliche Beschäftigung mit der Psychologie verstärkte zunächst seinen Pessimismus. Er sah den Menschen in seiner Begrenztheit und seiner unheimlichen Fähigkeit zur Selbsttäuschung. Er sah aber auch einen Ausweg aus dieser Begrenztheit: in der Möglichkeit, Sinn zu schaffen. Bei Aiken besteht

3) Joseph W. Beach: Obsessive Images' (Westpost: Greenwood Press 1973 c1962), S. 66.

dieser Sinn in Selbstergründung, Identitätssuche und Ich-Transzendenz. Dass die Identitätssuche bei Aikens Werken im Zentrum steht, haben unsere Untersuchungen bestätigt. Identität ist aber nichts Statisches. Sie kann erfasst werden als Kontinuität der Erfahrung im Verhältnis des Menschen zu seiner Bezugswelt. Diese Suche kann kein Ende haben, da unerschöpfte Möglichkeit immer höher steht als Wirklichkeit. So lauten die Schlussworte von Aikens Autobiographie nicht von ungefähr: "... as it had no beginning, can have no end -." Begrenzt ist dieser Prozess lediglich durch die Zeitlichkeit unserer Existenz.

Wir hoffen, mit unserer Arbeit aufgezeigt zu haben, dass bereits frühe Werke wie "The Divine Pilgrim" alle wichtigen Elemente der Aikenschen Konzeption enthalten, die sich in der Folge in seinen weiteren Werken immer differenzierter entfalten.

Als Ausgangspunkt zu unseren Untersuchungen haben wir bekanntlich das Symbol der Reise als Leitfaden gewählt. Diese Wahl schien uns deshalb gerechtfertigt, weil das Reisemotiv in tieferem Sinne der Erkenntnisthematik dient, die ja unbestritten Aikens ganzes Werk prägt.

Rückblickend lässt sich auch festhalten, dass sich Aikens Werk dadurch auszeichnet, sich nie esoterisch vom Leser abzuwenden. Wir finden in Prosa und Lyrik meist ein hilfreiches Geflecht von Leitmotiven. Einerseits identische Leitmotive, die in verändertem Kontext an etwas Bestimmtes erinnern - anderseits veränderte Leitmotive, die eine neue Handlungswendung signalisieren. Dieses wohl-erprobte Kunstmittel hat Aiken zusammen mit der freien Verwendung musikalischer Strukturmuster kunstvoll entwickelt, sowohl in den "symphonies" als auch in den Romanen und in "Ushant". Seine Werke zeichnen sich durch die gekonnte Darstellung innerer Realitäten aus. Im Bereich der Aussenwelt finden wir stets nur wenig Handlung. Aiken hat versucht, der Wirklichkeit, also Innen- und Aussenwelt zugleich, eine poetische Gestalt zu verleihen. Er hörte nie auf, Lyriker zu sein. Auch in seinen eindrücklichsten Prosawerken wird der Poet sichtbar. Dass sich Aiken in verschiedenen literarischen Formen versuchte, geschah im Bestreben, seine Ideen in immer wieder verdeutlichter Perspektive zu vermitteln. Durch

die Kunstform des Romans und des autobiographischen Essays war es ihm in einem umfassenderen Sinne möglich, Wirklichkeit zu erfassen und sie in einem psychoanalytischen Prozess zu verarbeiten und zu ordnen. Gemeinsame Elemente seiner Lyrik und Prosa wären musikalische Struktur, die Ähnlichkeit in der Wahl der Symbole und das Verwenden der Stream-of-Consciousness-Technik. Sowohl in den "symphonies" als auch in der Prosa ist Aikens Sprache stets subtil, poetisch, implikativ, dem anspruchsvollen Inhalt angemessen. Sicher ist dies: Aikens Werke erfordern einen aktiven Leser. Dieser muss aus dem Reichtum der Instrumentation die tragende Stimme heraushören können. Es wird an ihn die Anforderung gestellt, an dem im Kunstwerk vollzogenen Denkprozess teilzunehmen. Besser als Aiken selbst es in seinem Brief an John Gould Fletcher formulierte, lässt sich nicht ausdrücken, wie er den Dichter sah: als den um innerste Erkenntnis ringenden und zugleich innerste Erkenntnis vermittelnden Schöpfer:

I see (the poet) as the advancing consciousness and conscience and genius of mankind, the forerunner, firebringer, orderer and releaser; the one who by finding the word for life makes life possible and coherent, and puts it within the reach of all. The scientist and philosopher and mathematician do not make whole statements, because they leave out the feelings; it is only the poet who, by adding the feelings, or rather by transmuting his knowledge through the feelings, makes, at each stage of man's development, the whole statement; he always has the last word, because it is always the first - the poet was and is the one who invents language. Which is tantamount to inventing experience, or awareness.⁴⁾

Wohin führte die Reise? des Dichters Reise, Aikens Reise? Anstelle eines Zieles wurde Grenze sichtbar. Eine unüberschreitbare Grenze, die im Erkenntnisakt den Erkennenden auf sich selbst zurückwirft. Als innerster Sinn der Erkenntnis behauptet sich der Akt des Erkennens selber.

4) SL, S. 270.

LITERATURVERZEICHNIS

Conrad P. Aiken: Werke

- "Blue Voyage". In: Collected Novels, S. 15-166.
- Collected Criticism. Ed. Rufus A. Blanshard. (Formerly: "A Reviewer's ABC"). New York: Oxford University Press, 1968.
- The Collected Novels of Conrad Aiken. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1964.
- Collected Poems. New York: Oxford University Press, 1953.
- The Collected Short Stories of Conrad Aiken. Cleveland: World Publishing Co., 1960.
- "The Divine Pilgrim". In: Collected Poems, S. 26-288.
- "Gigantic Dreams". New Republic, LV (June 27, 1923), S. 146.
- "Great Circle". In: Collected Novels, S. 167-295.
- "A Heart for the Gods of Mexico". In: Collected Novels, S. 415-472.
- "Idiosyncrasy and Tradition". Dial, LXVIII (1920), S. 376-380.
- "Magnifying the Moment". Dial, LXXXIV (1928), S. 329-331.
- "Mr. Arcularis". In: Collected Short Stories, S. 33-53.
- Mr. Arcularis, a Play. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957.
- Preludes. New York: Oxford University Press, 1966.
- A Reviewer's ABC, Collected Criticism of Conrad Aiken. Ed. Rufus A. Blanshard. London: W.H. Allen, 1961.
- Scepticism: Notes on Contemporary Poetry. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1916.
- Selected Letters of Conrad Aiken. Ed. Joseph Killorin. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Ushant: an Essay. Boston: Little, Brown, 1952.

Sekundärliteratur

- Aldrich, Jennifer. "The Deciphered Heart", Sewanee Review, LXXV (1967), S. 485-520.
- Anon., "Answer to the Sphinx", Times Literary Supplement (April 19, 1963), S. 257-258.
- Beach, Joseph Warren. "Conrad Aiken and T.S. Eliot: Echoes and Overtones", PMLA, LXIX (September, 1954), S. 753-762.
- Beach, Joseph Warren. Obsessive Images: Symbolism in Poetry of the 1930's and 1940's. Ed. William Van O'Connor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1960.
- Bergson, Henri. Schöpferische Entwicklung. (Originaltitel: Evolution créatrice), Uebersetzung Dr. Kantorowicz. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1912.
- Blackmur, Richard P. "Conrad Aiken", New Republic, LXI (Jan. 22, 1930), S. 255-256.
- Blanshard, Rufus. "Pilgrim's Progress: Conrad Aiken's Poetry", Texas Quarterly, I (1958), S. 135-148.
- Blanshard, Rufus. "Metamorphosis of a Dream", Sewanee Review, LXV (1957), S. 694-702.
- Brown, Ashley. "An Interview with Conrad Aiken", Shenandoah, VX (1963), S. 18-40.
- Brown, Calvin S. "The Achievement of Conrad Aiken", Georgia Review, XXVII (1973), S. 477-488.
- Brown, Calvin S. Music and Literature: a Comparison of the Arts. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1945.
- Brown, Calvin S. "The Poetry of Conrad Aiken", Georgia Review, VIII (1954), S. 315-322.
- Burke, Kenneth. The Philosophy of Literary Form. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Burnshaw, Stanley. The Seamless Web. New York: George Braziller, 1970.
- Carlson, E.W. "The Range of Symbolism in Poetry", South Atlantic Quarterly, XLVIII (1949), S. 442-446.
- Chittik, V.L.O. "Ushant's Malcolm Lowry", Queen's Quarterly, II (1964/65), S. 67-75.
- Costa, Richard H. "Ulysses, Lowry's Volcano, and the Voyage Between: a Study of an unacknowledged Literary Kinship", University of Toronto Quarterly, 36 (1967), S. 335-352.
- Cowley, Malcolm. "Biography with Letters", Wake, XL (1952), S. 26-32.
- Cowley, Malcolm. "Conrad Aiken's Autobiography", New Republic, CXXVII (October 6, 1952), S. 20-22.

- Crews, Frederick. Psychoanalysis and Literary Process. Cambridge, MA: Winthrop Publishers Inc., 1970.
- Denney, Reuel. "Conrad Aiken". In: Six American Poets. Siehe: Tate, Allen.
- Diehl, Regina. The Waste Land und die Poet Critics. Grossen-Linden: Hoffman Verlag, 1977.
- Dillon, George. "Mr. Aiken's Poetry", Poetry, XXXVII (1931), S. 221-225.
- Edison, George. "Thematic Symbols in the Poetry of Aiken and MacLeish", University of Toronto Quarterly, X (1940), S. 12-26.
- Eliot, T.S. Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley. London: Faber and Faber, 1964.
- Feidelson, Charles. Symbolism and American Literature. Chicago: University of Chicago Press, 1953.
- Fraiberg, Louis. Psychoanalysis and American Literary Criticism. New York: Octagon Books, 1974.
- Freedman, Ralf. The Lyrical Novel. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Freud, Sigmund. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. London: Imago Publishing Co. Ltd., 1942.
- Friedman, Melvin. Stream of Consciousness: a Study in Literary Method. New Haven: Yale University Press, 1955.
- Friedman, Norman. Form and Meaning in Fiction. Athens: University of Georgia Press, 1975.
- Garrigue, Jean. "A Consideration of 'Mr. Arcularis', the Play", Wake, XI (1952), S. 73-80.
- Gwynn, Frederick L. "The Functional Allusions in Conrad Aiken's 'Mr. Arcularis'", Twentieth Century Literature, II (1956), S. 21-25.
- Hamilton, G. Rostrower. "The Floodlit Mind", Wake, XL (1952), S. 32-49.
- Hoffman, Frederick J. Conrad Aiken. New York: Twayne Publishers, Inc., 1962.
- Hoffman, Frederick J. Freudianism and the Literary Mind. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1967.
- Hughson, Lois. Thresholds of Reality: George Santayana and Modernist Poetics. Port Washington: Kennikat Press, 1977.
- Jones, Peter. Imagist Poetry. London: Penguin Books, 1972.
- Jung, C.G. Der Mensch und seine Symbole. Zürich: Bücherclub Ex Libris, 1968.
- Kris, Ernst. Psychoanalytic Explorations in Art. New York: Schocken Books 1966.
- Krutch, Joseph Wood. "Adultery in Cambridge", Nation, CXXXVI (May 17, 1967), S. 561.

- Kumar, Shiv K. Bergson and the Stream of Consciousness Novel. New York: New York University Press, 1963.
- Langer, Susanne K. Feeling and Form: a Theory of Art. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Langer, Susanne K. Philosophy in a New Key. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.
- Lawrence, Alexander A. "228 Habersham Street", Georgia Review, XXII (1968), S. 317-334.
- Lerner, Arthur. Psychoanalytically Oriented Criticism of Three American Poets: Poe, Whitman and Aiken. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1970.
- Lesser, Simon. Fiction and the Unconscious. Boston: Beacon Press, 1957.
- Lindauer, Martin S. The Psychological Study of Literature: Limitations, Possibilities and Accomplishments. Chicago: Nelson Hall, 1974.
- Martin, Jay. Conrad Aiken: a Life of his Art. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- Maurer, S.S.J., Gertrude M.B. Ushant: Form and Meaning. Notre Dame: University of Notre Dame, 1974. (Unpublished doctoral dissertation).
- Mizelle, Vance. "Conrad Aiken's 'Music Strangely Subtle'", Georgia Review, XIX (1965), S. 81-92.
- Moore, John R. "Conrad Aiken: The Egotistical Sublime?", Sewanee Review, LXXIV (1966), S. 694-702.
- Moore, Marianne. "If a Man Die", Wake, XI (1952), S. 50-56.
- Morrison, Claudia C. Freud and the Critic. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968.
- Nemerov, Howard, Ed. Poets on Poetry. New York: Basic Books, 1966.
- Newton-De Molina, David, Ed. The Literary Criticism of T.S. Eliot. London: University of London, the Athlone Press, 1977.
- Peterson, Houston. The Melody of Chaos. New York: Longman, Green and Co., 1931.
- Pilkington, A.E. Bergson and His Influence: a Reassessment. London: Cambridge University Press, 1976.
- Plimpton, George, Ed. Writers at Work. New York: Viking Press, 1976.
- Rehder, Helmut, Ed. Literary Symbolism: a Symposium. Austin: University of Texas Press, 1965.
- Rein, David M. "Conrad Aiken and Psychoanalysis", Psychoanalytic Review, XLII (1955), S. 402-411.
- Rountree, Mary M. The Fiction of Conrad Aiken. Pittsburgh: University of Pittsburgh. (Unpublished doctoral dissertation).
- Slotkin, Richard. Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier 1600-1860. Middletown: Wesleyan University Press, 1970.

- Smith, Henry Nash. Virgin Land: the American West as Symbol and Myth. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1950.
- Spector, Jack J. The Aesthetics of Freud. New York: Praeger Publishers, 1973.
- Stallman, W. "Annotated Checklist on Conrad Aiken: a Critical Study", Wake, XI (1952), S. 114-121.
- Symons, Julian. "The Poetry of Conrad Aiken", Wake, XI (1952), S. 107-114.
- Tabachnick, Stephen E. "The Great Circle Voyage of Conrad Aiken's Mr. Arcularis", American Literature, XLV (1974), S. 590-607.
- Tate, Allen. "The Author of John Deth", New Republic, LXVII (1931), S. 265-266.
- Tate, Allen, Comp. Six American Poets from Emily Dickinson to the Present. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- Tressin, Deanna. "Toward Understanding", English Journal, LV (1966), S. 1170-1174.
- Tuttleton, James W. "Aiken's 'Mr. Arcularis': Psychic Regression and the Death Instinct", American Imago, XX (1963), S. 295-314.
- Untermeyer, Louis. "Conrad Aiken: Our Best Known Unread Poet", Saturday Review, L (1967), S. 28-29, 76-77.
- Vickerey, John B. The Literary Impact of the Golden Bough. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Vinson, James, Ed. Contemporary Novelists. New York: St. Martin's Press, 1973.
- Wake: the Creative Magazine. Conrad Aiken Number, Ed. Seymour Lawrence. XI (1952).
- Waterman, A.E. "Conrad Aiken as Critic: The Consistent View", Mississippi Quarterly, XXXIV (1971), S. 91-111.
- Waters, Gregory Leo. Conrad Aiken: a Basis for Criticism. New Brunswick: Rutgers University, 1974 (Unpublished doctoral dissertation).
- Wilbur, Robert Hunter. "The Art of Poetry", Paris Review, XLII (1968), S. 97-124.
- Willis, Patricia R. "Unabashed Praise of a Poet", Georgia Review, XXI (1967), S. 373-380.

LEBENS LAUF

1932 geboren in Bern
1939 - 1947 Primar- und Sekundarschule in Bern
1947 - 1949 Fremdsprachaufenthalt in La Tour-de-Peilz VD
1949 - 1951 Handelsschule in Bern
1951 - 1953 Fremdsprachaufenthalt in England
1954 - 1955 Sekretärin in Zürich
1955 Heirat in Zürich
1956 Geburt des ersten Kindes
1959 Geburt des zweiten Kindes
1962 - 1966 Besuch der Maturitätsschule "Institut Juventus"
Zürich
1966 Matura Typus B
1966 - 1974 Studium an der Universität Zürich. Fächerkombination
Englische Sprache und Literatur, Französische Sprache
und Didaktik des Mittelschulunterrichts
1974 Lizentiat
1979 Promotion mit der vorliegenden Dissertation

